This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 733,308

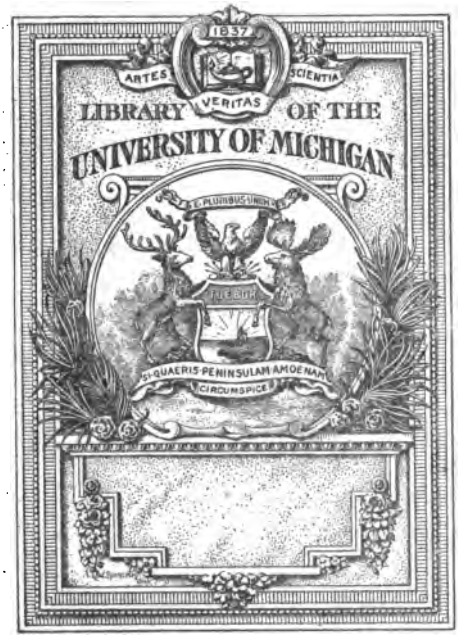
Vollendete und Vergehende.

Dichter und Dichtungen der Neuzeit.

Von

Richard Maria Werner.

Minden i. Westf. • J. C. C. Bruns' Verlag.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

830.9
W494v

Richard Maria Werner.

Vollendete und Ringende.

Vollendete und Ringende

Dichter und Dichtungen der Neuzeit

128824

geſchildert

von

Richard Maria Werner.

Mit neunzehn Porträts.

Minden in Weſtf.
J. C. C. Bruns' Verlag.
1900.

Gedruckt bei J. C. C. Bruns, Minden i. Westf.

Recd. 28 MAY. 23 E.H.W.

Professor Dr. Ottokar Chiari

in Wien

als kleines Zeichen seines Dankes

zugeeignet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Mein vorliegendes Büchlein ist ein Zeichen des Dankes. Seit vielen Jahren bilden Bücher fast meinen einzigen Verkehr, sie stellen für mich den Zusammenhang mit meiner Nation her, während ich unter Fremden wohne; sie sind mir geistige Nahrung, Zerstreuung und Erfrischung. Darum ist es mir Bedürfnis geworden, nicht bloß zu genießen, Eindrücke zu empfangen, sondern den lieben Freunden, die zu mir in meine nationale Einsamkeit kommen, den Büchern, durch aufmerksames Eingehen auf ihre Besonderheit, durch eifriges Erforschen ihrer Eigenart, durch nachfühlendes Zergliedern ihres Baues meinen Dank zu sagen. Immer zuerst den Büchern. Ich stand mit keinem einzigen Dichter, über den sich die folgenden Aufsätze verbreiten, im Verkehr, bevor ich über ein oder das andere seiner Werke geschrieben hatte. Daß mir dann einzelne von ihnen aus der Ferne die Hand entgegenstreckten, daß sie mich fortdauernd an ihrem Schaffen Anteil nehmen ließen, kann ich freilich mit Freuden hervorheben; es hat mich keineswegs in meinem Verhältnis zu den Büchern bestimmt. Ich bin dankbar für jedes gute Buch, in dem Kraft zu spüren ist, mag es kommen, woher immer. Und ich bin glücklich, wenn ich ein deutsches Buch gut finden kann. Wer Zeiten schwerer Kämpfe, denen sich auch die Vorurteilsfreiesten einer Nation nicht entziehen können, fern von den Seinen in gegnerischer Umgebung verlebt, hört so viel Tadel über seine Nation, daß er sich immer als Verteidiger oder, wenn das nicht möglich ist, als Entschuldiger fühlt. Er hat vielleicht reinere Freude über die Leistungen seines Volkes, als wer mitten im nationalen Leben drinnen steht.

Es ist mir oft widerfahren, daß ich bei der Lektüre dieses oder jenes deutschen Buches voll Staunen zu mir selbst sagte: Wie kann ein

solcher Schatz verborgen bleiben! wie kommt es, daß nicht ganz Deutschland von seinem heimlichen Reichtume weiß, nicht alle Kritiker bemüht sind, auf dieses Kleinod hinzuweisen, für solche Werke mit der ganzen Kraft ihrer Überredungskunst einzutreten! Und wenn ich dann hinauslauschte, doch alles still fand, dann drängte mich's, aus meinem fernen Winkel heraus meine schwache Stimme zu erheben und in den mir zugänglichen Zeitungen und Zeitschriften für ein solches Buch einzutreten. Ich weiß, daß ich nicht viel damit erreichen kann, aber meinen Dank habe ich abgestattet, und das erscheint mir als meine Pflicht und mein Recht.

So sind im Verlaufe der Jahre verschiedene solcher Skizzen entstanden, von denen ich diesmal eine Probe gesammelt vorlege. Man wird hoffentlich den leitenden Gedanken bei der Auswahl nicht verkennen; ich könnte für ihn vielleicht die Formel brauchen: von Romantik über Realismus zu neuer Romantik; das wenigstens schwebte mir vor. Es ist kein Zufall, sondern Absicht, daß in dem vorliegenden Bande das Drama und die Dramatiker nicht vertreten sind; ich möchte, falls es angeht, später ein besonderes Bändchen dieser Dichtungsgattung widmen und habe deshalb alles wieder ausgeschieden, was davon schon für die erste Sammlung zurechtgelegt war.

Daß ich die sämtlichen Aufsätze sorgfältig überarbeitet habe, versteht sich von selbst, manche sind eigentlich von Grund aus neugestaltet worden. Den Ort des früheren Erscheinens anzugeben, hielt ich für überflüssig, weil die jetzige Fassung dem gegenwärtigen Stande meiner Kenntnis über die behandelten Dichter und meiner eigenen Entwickelung besser als die ursprüngliche Genüge leistet. Von der Biographie der einzelnen habe ich abgesehen, falls sie nicht aus ihren Werken selbst hervorging. Es ist gerade bei noch Lebenden nicht immer leicht, sich auch nur die Hauptlebensdaten zu verschaffen, aus denen sich zudem meist nichts für die Dichtungen ergiebt. Was mir durch Briefe von mehreren der besprochenen Autoren mitgeteilt wurde, konnte natürlich nicht verwertet werden, so interessante Aufschlüsse sich daraus hätten gewinnen lassen. Ich wollte die Dichter, nicht die Menschen schildern, obwohl es mir immer darauf ankam, hinter den Büchern die Persönlichkeit zu ahnen, obwohl auch ich der Ansicht bin, daß kein Buch wirken könne, hinter dem nicht eine starke Individualität stehe. Lieb wäre mir's deshalb, wenn auch mein Buch einen persönlichen Eindruck machte, denn ich halte nicht viel von der Objektivität des Litterarhistorikers, wie ich leider, je älter ich werde, mich immer mehr bescheiden lerne.

Man wird an meiner Sammlung wahrscheinlich tadeln, daß den

allgemein genannten und gekannten Dichtern nicht die Mehrzahl der Aufsätze gewidmet sei. Auch das ist kein Zufall. Ob sich in den Chorus eine Stimme mehr oder eine weniger mischt, macht nicht viel aus; aber für die seitab Stehenden, nur kleineren Kreisen Vertrauten einzutreten, wird gerade dem selbst seitab Stehenden zur inneren Nötigung. Vielleicht läßt man sich diese Schilderungen weniger Gekannter darum gefallen. Mir kommt eine Strophe von Theodor Fontane in den Sinn, mit der ich schließe:

„Die Welt, die fremde, lohnt mit Kränkung,
Was sich, umwerbend, ihr gesellt;
Das Haus, die Heimat, die Beschränkung,
Die sind das Glück und sind die Welt.

Lemberg, am 14. Februar 1899.

Richard Maria Werner.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite.
Vorrede	VII
Karl Gottfried Ritter von Leitner (1800—1890)	1
Ludwig Auguſt Frankl (1810—1894)	15
Emanuel Geibel (1815—1884)	39
Paul Heyſes Lyrik (1830)	65
Adolph Pichler (1819)	75
Robert Waldmüller (1822)	103
Maximilian Schmidt (1832)	125
Th. Juſtus (1834)	135
Carl Baron Torreſani (1846)	145
Wilhelm Fiſcher (1849)	159
J. J. David (1859)	169
Clara Viebig (1860)	187
Richard Dehmel (1863)	201
Ludwig Jacobowski (1868)	213
Carl Buſſe (1872)	243
S. Hoechſtetter (1873)	251
Tod und Sterben	263

Seite.

Moderne Messiasdichtungen 281
Unsere Zeit 297
Epilog 307
Namen-Verzeichnis 317

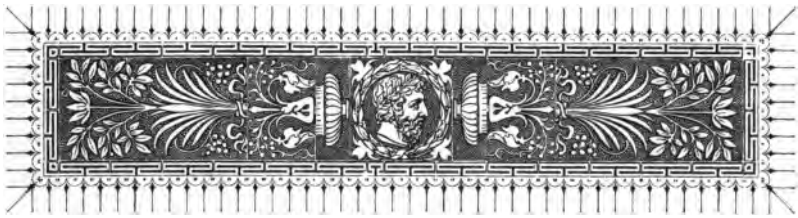
Verzeichnis der Porträts.

Seite.

Karl Gottfried Ritter von Leitner 3
Ludwig August Frankl 17
Emanuel Geibel 41
Paul Heyse 67
Adolph Pichler 77
Robert Waldmüller 105
Maximilian Schmidt 127
Th. Justus 137
Carl Baron Torresani 147
Wilhelm Fischer 161
J. J. David 171
Clara Viebig 189
Richard Dehmel 203
Ludwig Jacobowski 215
Carl Busse 245
S. Hoechstetter 253
Arthur Schnitzler 273
Hermann Sudermann 283
Max Bruns 289

Karl Gottfried Ritter von Leitner.

(*18. November 1800 — †20. Juni 1890.)



Kleiner Pflichten treu Erfüllen,
Eines schlichten Reimes Klang,
Das ist alles, was im Stillen
Manchmal mir vielleicht gelang.

So charakterisierte mit siebzig Jahren der Dichter das Resultat seines Wirkens. Bescheiden lehnte er die Auszeichnungen, die ihm dargebracht wurden, als zu groß ab und meinte

Wär' auch Höh'res mir gelungen,
Wäre doch zu reich der Preis.

Und doch blickte er auf ein langes, stets dem Dienste des Guten geweihtes Leben zurück. Er zählte sich nicht zur neuen „wilden Jagd", nicht zu jenen Verblendeten, die er bedauert:

Sie jagen umsonst durch die Welt und zurück,
Und suchen in sich nicht, wo's weilet — das Glück.

Wie ein „Taucher" verstand er es, aus dem Meere seines Innern manche Perle herauszuholen; ihm ward „die Gabe des Friedens" zu teil in reichem Maße. Er hatte gekämpft und gerungen, Schmerz war sein „Geselle" und Leid „durchschnitt sein Herz", aber „Stille", „Frieden wundersam kam in seine Seele"; „die Welt kann ihn nicht geben",

Sie ahnt gar nicht, hienieden
Gehetzt durch Qual und Lust,
Welch tiefer Engelfrieden
Hat Raum in Menschenbrust.

Freilich wird dem Sänger „selbst der Schmerz zum Segen" und erwirbt ihm die Liebe der Menschen; und wenn er resigniert, löst sich sein Weh in rührende Klagen.

Schon der Siebzigjährige hatte seinen Dank für die Glückwünsche mit einem Hinweis auf die „letzte Stunde" geschlossen, aber noch lange blieb sie ihm ferne. Bei Antritt seines achtzigsten Lebensjahres scherzte er über die ernste, weitwegführende Reise oder vielmehr vollständige Auswanderung aus seiner bisherigen sublunarischen Heimat, die „nahe bevorstehe", bat aber, da der Zeitpunkt der Abreise von einem höheren Willen als dem seinen abhänge, ihn noch „ein Weilchen" zu dulden. Das Weilchen währte ein volles Jahrzehnt, so daß Freunde und Verehrer dem scheinbar Unverwüstlichen ein neues Fest rüsteten, als er plötzlich nach kurzer Krankheit am 20. Juni 1890 schmerzlos von hinnen schied. Fünf Tage vor seinem Tode noch dichtete er die schönen acht Strophen „Traumleben", in denen Gestalten seines Lebens wiedererscheinen, wie sie der Traum in der Nacht ihm zeigt; er freut sich auf den „ewigen Tag", der besser als irdische Nächte verlorenes Glück für immer zurückzubringen vermag. Sein Antlitz beleuchtet schon ein Glanz, der nicht mehr irdisch ist.

Aber in Leitners lyrischen Gedichten begegnet uns schon sehr früh eine solche Geklärtheit, man möchte sagen Verklärung, die vom überwundenen Leid geweiht ist. Nicht die Sonne heitrer Lebensfülle strahlt uns an, aber es starrt uns auch nicht die Nacht der Verzweiflung entgegen, sondern das gedämpfte Licht stillen Bescheidens nimmt uns gefangen. Es ist Poesie der Wehmut, was wir bei Leitner finden, das süße Schwelgen in Erinnerungen, freundlichen wie trüben. Das Glück, das uns der Dichter schildert, ist bereits verloren; die Wunden, die er uns zeigt, sind schon lange vernarbt. Die Vergangenheit ist's, die ihn beschäftigt, nicht die Gegenwart, und wirft er auf die Zukunft seinen Blick, so eilt er über die Grenzen des Daseins hinaus in jene Welt, die wir nicht kennen.

So vernehmen wir weder den Aufschrei des Getroffenen, noch das frische Gelächter des Glücklichen. Leitners Poesie schreit und lacht nicht, sie trauert und lächelt; es klingt alles wie aus Moll. Man kann sich den Dichter kaum jung denken. Das hat wohl seinen Grund in seinen Schicksalen. In der Zeit nationalen Elends geboren, Fremdherrschaft, Belagerung und Kriegsnot schon als Kind erlebend, — mußte nicht unwillkürlich die laute Fröhlichkeit gedämpft werden! Überdies verlor Leitner den Vater früh, lebte nur kurze Zeit auf dem romantischen Felsenschlosse Rothenfels in Obersteier, das sein Stiefvater als Amtswohnung inne hatte. Seine Großeltern nahmen ihn zu sich, weil der Unterricht in der Pfarrschule zu Oberwölz nicht ausreichte. Bald wurde er ins Konvikt gebracht und

konnte sich nur in den Ferienmonaten des glücklichen Familienlebens erfreuen, das im Hause seines Stiefvaters herrschte. Sein tiefes Gemüt und sein früh erwachendes poetisches Talent fanden Beachtung bei einigen vortrefflichen Lehrern. Litterarische Tendenzen entsprachen außerdem der Zeit und den Traditionen seiner Familie; sein Vater Cajetan und sein väterlicher Oheim Alois waren schriftstellerisch thätig gewesen, hatten sogar mit Martin Rottensteiner 1796 ein litterarisches Wochenblatt, den „Sonnabends-Anhang" zur „Grazer Zeitung" begründet, Cajetan auch das Hauptblatt eine Zeitlang redigiert.

Leitner empfand die Absperrung der Erziehungsanstalt oft drückend, und es wäre kein Wunder, wenn schon das allein genügt hätte, seinem Geiste die geschilderte Richtung zu geben. Auch späterhin kam er aus der kleinen Welt, welche Graz, seine Vaterstadt, damals darbot, nicht heraus. Seine juristischen Studien vollendete er hier, und nach einer kurzen Abwesenheit, (er versuchte sich als Lehrer am Gymnasium zu Cilli), kehrte er wieder hierher zurück, um den steirischen Ständen seine Dienste zu widmen.

Auch die damaligen Verhältnisse in Österreich waren darnach angethan, das Innenleben zu befördern, da es leicht gefährlich ward, mit seinen Ansichten öffentlich aufzutreten. Leitner erfuhr an sich selbst die Unsinnigkeit der Wiener Zensur, welche Willkür als ihr einziges Prinzip anerkannte. In einem Sonette „Rückblick" giebt uns Leitner zu erkennen, wie sehr seine Entwicklung durch diese äußeren Momente gehemmt wurde.

In eine schlimme Zeit fiel, ach! die meine,
Jed' mannhaft Wort ward kerkerhaft zum Fehle,
Und Häscher fragten streng, wenn's kaum aus Kehle
Und Feder trat, nach seinem Kundschaftscheine.

So schwieg ich denn und fröhnt' am Aktenschreine,
Ein Dienstknecht, unbefragt, ob's ihn nicht quäle;
Doch nicht vertrocknet noch ist mir die Seele
Wie meinem Schreibekiele hier die feine.

Allein verfröhnt ist doch das schöne Leben,
Der Früchte bar die lange, herbe Mühe,
Und niemand mehr vermag Ersatz zu geben.

Bald werd' ich in die Gruft hinab auch steigen,
Die Dich, geliebtes Weib, mir barg so frühe,
Und uns bedeckt Vergessenheit und Schweigen.

Er hat sich aber nichtsdestoweniger ein reges Interesse für das Leben der Nation zu bewahren gewußt und äußert in warmen Worten seine Begeisterung für die großen Thaten. Im Jahre 1870 läßt er als „der deutsche Österreicher" sein Lied erklingen zum Preise der deutschen Siege; er, der die Befreiung vom Joche des ersten Napoleons miterlebt hatte, jubelt seine Gefühle bei der Niederwerfung des dritten in wahrempfundenen Gesängen aus, versetzt sich etwa in die Stimmung des alten Vaters Rhein und ruft:

„Nun bin ich wieder wohlgemut,
Kann wieder stolz erbrausen,
Seit links und rechts von meiner Flut
Nur deutsche Brüder hausen."

Trugen die äußeren Verhältnisse dazu bei, Leitners Eigenart zu bilden, so thaten auch seine persönlichen Erlebnisse das ihre, sie zu entwickeln. Das Glück der Ehe hatte er, erst spät erlangt, nur kurz genossen:

Des Lebens Höhe hatt' ich überschritten,
Im Herzen früh verarmt, fast menschenscheu,

da fand er seine geliebte Gattin Karoline, mit der er sich 1846 vermählte. Wie selig er an ihrer Seite geworden, können wir den ergreifenden Liedern entnehmen, die er ihrem Andenken weiht.

Oft saßen wir so traut, besprachen gerne
Manch ernstes Ding, wovon wohl and're schweigen;
Und Seele fühlte sich zu Seele neigen,
Gemeinsam trachtend nach des Daseins Kerne.

So sang er „nach Ninas Heimgang". Was er empfunden und gelitten, da sie zu ihrer Heilung vergebens den wärmeren Süden aufsuchte, sagt uns sein edler Sonettenkranz „In Pisa". Mit ganzer Liebe hing er an ihr; seit 1855 betrauerte er ihren Tod. Ihr Name steht vor den Sammlungen seiner Gedichte, nur für sie hat er den Kranz gewunden, „Blum' an Blume" gereiht.

Neben dem Gefühle für seine Frau hatte nur noch seine Liebe zum Vaterlande, vor allem zur Steiermark, in seinem Herzen Raum:

Dir weih' ich, was ich hab' und bin,
Du bist mein höchstes Gut,

Für dich entströmt mein Lied der Brust,
Und, thut es Not — mein Blut.

So läßt er den „Alpenjüngling“ singen, und „der Alpenjüngling“ ist er selbst. Schon sein erstes Lied war eine sinnige Auslegung der steirischen Farben.

Wie schön sich dort am Fahnenband
Das Weiß und Grün vermählet!
Hast wohl, du liebes Steirerland,
Die Farben gut gewählet.

Und bis zu seinem Ende wurde Leitner nicht müde, das Lob seiner schönen Heimat ertönen zu lassen. „Dem steiermärkischen Eisen zum Geleite“ dichtete er einen Segenswunsch, „beim steiermärkischen Weine“ gedenkt er alter Zeiten; bald zieht er mit „dem Gemsjäger“ ins Hochgebirge, bald führt ihn „das Nachtlager in den Ruinen von Gösting bei Grätz“ auf die Sagen des Landes. Und wer kennt nicht seine Ballade über den Ursprung des Namens Grätz! Immer aber versteht es Leitner vom einzelnen hinweg seinen Blick auf das große Ganze zu richten, seinem milden Wesen gemäß vom allgemeinen Weltfrieden träumend.

Heil den Völkern aller Zungen!
Volk um Volk auf Du und Du!

Und das steirische Eisen bittet er:

Leg' allüberall Geleise,
Daß die Menschheit, froh geschart
Her und hin in Sturmesweise
Jauchzend halte Wanderfahrt.

Ferne dann und Fremde schwinde,
Wie geträumter Übel Spur,
Und als Brüder traut verbinde
All' uns eine Heimat nur.

Er verläugnet den Steirer nicht einmal in der Sprache, manche dialektische Wendung verleiht seinen Gedichten den Reiz der Ursprünglichkeit, nur selten störend. Und den Österreicher merkt man vollends in seinem ganzen Wesen. Seine Wehmut ist ein wenig mit dem Gefühle des Behagens verbunden; ein spezifisch österreichischer Zug!

Leitner war nicht sehr vielseitig in seiner Produktion, aber das

kleine Gebiet, das seinem Wesen entspricht, hat er uns lieb und wert gemacht. Ob er nun Lieder singt, oder Balladen, immer weiß er seine Eigenart zu wahren. Ob das 1830 aufgeführte, aber bis auf wenige Proben noch ungedruckte Drama „Tordo" gleiches Lob verdient, läßt sich nicht sagen; es ist, nach der Inhaltsangabe zu urteilen, welche man in dem mißglückten Festgruße von Jos. Goldscheider (K. G. R. v. Leitner. Sein Leben und Wirken. Graz 1880) findet, eine Zufallstragödie voll Mißverständnis und Verblendung. Grillparzer soll es gelobt haben. Jedenfalls lag Leitner das Drama ferner, und er versuchte sich nur einmal auf den Brettern. Ein allegorisches Festspiel „Styria und die Kunst" (1825) kommt nicht weiter in Betracht; einen Operntext „Lenore" hat Anselm Hüttenbrenner in Musik gesetzt.

Schon früh waren Leitners Gedichte in die Öffentlichkeit gedrungen. 1819 machte Kollmann die Leser des „Aufmerksamen" mit „Weiß und Grün" bekannt; von da an gehörte Leitner zu den Mitarbeitern der österreichischen Zeitschriften und Almanache. Eine Sammlung „Gedichte" vereinigte 1825 die zerstreuten Jugendlieder. Nur in der engeren Heimat Leitners fand sie die gebührende Schätzung, ins Reich drangen damals die Produkte österreichischen Buchhandels gar selten. Erst die zweite, 1857 in Hannover erschienene Ausgabe zog die Augen der Gebildeten allgemeiner auf Leitner; freilich hatte ihm schon mancher Dichtergenosse kollegial die Hand gedrückt und ermunternden Zuruf zu teil werden lassen. Und Anastasius Grün war ihm bei der sorgfältigen Durcharbeitung der Gedichte für die erweiterte Sammlung beratend und billigend beigestanden.

Diese „zweite, sehr vermehrte Auflage" zeigt uns den ganzen Leitner, nur wenige Züge muß man einer später noch zu nennenden Sammlung entnehmen. Für Lied und Ballade hat er eine ganz ausgeprägte Form, die Verse sind glatt und wohlklingend, Härten, wie sie sich bei Grillparzer so häufig finden, hat er meist vermieden. Manches glückliche Bild, mancher ergreifende Ausdruck ist ihm gelungen. Schelmisch äußert sich hie und da sein zurückgehaltener Humor, „die Reseden" am Fenster des Burschen sind ihm verdächtig:

Dahinter muß etwas stecken; —
Und willst Du mir's nicht entdecken?

oder er neckt, wie im Osten die Liebenden zur Bilderschrift sich verstehen müssen,

Geheimen Sinn hält jede Blüt' gefangen,
Als list'ger Bote thut ein Blumenbund
Mit süßem Hauch noch süß're Worte kund,
Die unhörbar vor Lauschern nicht erbangen,

so hat er auch seinen „Selam“:

Dein voller Strauß, — ein Blumenpaar alleine
Enträtselt mir mein oft bezweifelt Los,
Weil klar aus dieser Zauberkelche Schoß
Mir Deutung wird, wie sie es mit mir meine.

Bald hell geöffnet dem verwandten Äther,
Bald halb verhüllt von nahem Lilienblatt,
Verkünden treu an eines Selams Statt
Mir ihre Huld die lieblichen Verräter.

Und, daß sie stets zu solchem Dienste taugen,
Verschont der Herbst die Knospen von Saphir,
Und nennen wollt' ich sie, — verrietet ihr
Der Mutter nichts, — es sind des Liebchens Augen.

Sehr traulich ist der Besuch des Mondscheins am „Winterabend“ geschildert, der ihn nicht „geniert“, keine Anforderungen an ihn stellt, „er kennt mich schon und läßt mich schweigen“; von anmutiger Grazie ist das Gedicht „Ihr Bote“ getragen; „ein freundlicher Knabe“ bringt ihm vom Liebchen Grüße, und „noch Süßeres“: einen Brief. „Stürmisch an Lippen und Brust drückt“ er „das knisternde Blatt“, aber da er's entfalten will, hat der Schalk es ihm schon entrissen und ist damit verschwunden.

Drum so prüfe genau hinfort und streng, o Geliebte,
Wem du vertraust; denn sieh! Dieser war leider — ein Traum.

Er weiß uns liebliche Szenen zu schildern, sein Liebchen kost „In der Alpenhütte“ „der Sennerin Kind“, da ist's ihm wie ein Wunder, „so heilig schönes“ hat er noch nie gesehen,

Jungfräulichkeit auf Wang' und Rosenlippe
Und Mutterzärtlichkeit in Aug' und Mienen.

Dann wieder führt er uns traurige Momente vor; „der Auswanderer“ steht „mit rollenden Thränen am Meeresstrand,

Und streckt die Arme mit Sehnen
Nach seiner Väter Land."

Er trauert, daß er

. . . im Groll gegangen,
Nun kommt die Liebe zu spät,
Zu spät das heiße Verlangen;
Verschmäht wird, wer verschmäht.

Ein Weltmeer trennt ihn brausend
Vom teuern Vaterland;
Bald liegt er bei manchem Tausend
Vergessen im fremden Sand.

Vorliebe hat Leitner für das Allegorisieren, und das fügt sich gar wohl in das Bild, das ich von ihm entwarf; es ist ihm manches gelungen, besonderes Lob verdient „der Baum und die Quelle", weil hier eine allegorische Bedeutung nicht ausdrücklich ausgesprochen, sondern nur angedeutet wird. Er sucht auch alte Sagen allegorisch auszubilden, „Narzissus", „Moses", freilich ganz anders als Goethe, der sie umbildend neu schafft, man denke nur an „Ganymed".

Frisches Leben pulsiert in den „drei Liedern vom Reisen", doch sind auch sie ein Beweis, daß Leitner vor allem die stille Häuslichkeit wertschätzt. Einen Cyklus nennt er „Erste Liebe"; am besten gefällt mir darin das Lied: „Besuch ihrer Heimat". Schon in diesen Gedichten überwiegt das epische Element, auch die elegischen Verse, die Hebbel besonders hoch hielt, bringen episch-lyrische Motive. Ganz episch sind die Gedichte in der zweiten Hälfte unserer Sammlung.

Leitners Ruhm wurde hauptsächlich durch seine „Balladen und Romanzen" begründet, und in der That kann man ihn unter Uhlands Nachahmern in erster Reihe nennen. Nicht immer befriedigt er uns in gleicher Weise, manchmal wird man durch Reminiscenzen gestört. „Des Greises Schlaflied" ist z. B. epische Verarbeitung einer Szene aus Grillparzers Ahnfrau, auch „Ritter Weißnek" erinnert zu sehr an Bürgers „Wilden Jäger", doch sind das nur Einzelheiten, sonst hat er sein eigenes Genre. Oftmals begegnet uns eine Neigung zum Gruseligen, die wir in seinen Novellen gleichfalls antreffen. „Der Meßner" ist charakteristisch für diese Gattung. Der Pfarrer wird um Mitternacht zu einem Kranken geholt. Der alte Meßner leuchtet ihm, doch ist er so seltsam stumm; er will nicht in die Krankenstube hinein, erst als die Ölung zu Ende, da sah der Meßner zur Thüre herein und rief: „Jetzt bin ich da!" Der

Kranke starb. Beim Heimweg möchte der Pfarrer reden, „Der schwarze Mantel voran bleibt stumm". Erst bei der „Freithofeich", da sagte er „Nun sind wir zu Hause gleich".

Und wie sie stehen am Pfarrhof gar:
„Und wißt ihr, wer heute Meßner war?" —

Dem Pfarrer wird nun seltsam und bang,
Schier hat ihn befrembet Stimm' und Gang.

Da schlägt der Schwarze den Mantel empor,
Und weißlich blecket der Tod hervor.

Der Pfarrer sprang entsetzt in das Haus,
Man trug ihn aber bald wieder heraus.

Schon hier ist das schnelle Abschließen zu bemerken. Und diese Weise des Sprunghaften, etwas Gewaltsamen hat Leitner vorzüglich getroffen. In wenigen Strophen wird eine Szene entworfen, wenige Strophen für die Entwickelung, und dann ein Abbrechen, ein rasches Ende. Dies ist die echte Form der Romanze. Sie soll nur Vorstellungen im Zuhörer wecken, mehr andeutend als ausführend, und das Gefühl erregen, als müßte man noch mehr erfahren. Man darf nicht genaue psychologische Entwicklung verlangen, nur die Thatsachen reden. Ganz vorzüglich gelungen ist diese Weise in Leitners berühmtester Romanze: „Der Herr des Meeres". König Knut verbietet dem Meere, den Schuh ihm zu netzen, aber die Flut „schleudert zum Bart ihm ihr Gespei".

Er aber wirft vom Scheitel
Den Kronreif ins Meer,
Ruft: „Menschenmacht ist eitel!
Dem Herrn allein die Ehr'!"
Und laut erbrausen die Wogen.

Dadurch bekommt das Gedicht etwas Gewaltiges, Großartiges, wir fühlen das Zusammenbrechen des mächtigen Königs mit. Unterstützt wird die Wirkung dieser Romanze durch den Refrain, den Leitner ausgezeichnet zu verwerten weiß. Er geht mit diesem Mittel sparsam um, wenn er es aber braucht, dann ist es von packender Kraft. Erinnert sei nur an „die Überfahrt" in den „Herbstblumen"; wer einmal „Das Schifflein schwanket und wanket" hat deklamieren hören, vergißt es gewiß nicht. Auch in der Wahl der Versmaße ist Leitner glücklich, er findet immer neue Formen; bald zwingt uns die Nibelungenstrophe zum Verweilen, bald versetzen

uns kurze Verspaare in stürmische Hast. Oft sind die Reime kunstvoll verschlungen, oft nur einfach gepaart; stets jedoch verbindet Leitner eine künstlerische Absicht mit seiner Wahl.

Derselbe ist Leitner in seiner zweiten Sammlung „Herbstblumen" (Stuttgart 1870) geblieben, welche die Gedichte aus den sechziger Jahren darbietet. Etwas stärker ist die Reflexion zu bemerken, schon äußerlich nehmen die Gedankenpoesien: Sprüche und Sinngedichte, einen größeren Raum ein. Zahlreich sind die Sonette, die Leitner sehr schön zu bauen versteht. Auch in diesem eleganten Bändchen treffen wir manche Perle; ich kann mich nicht enthalten, ein Sonett als besonders charakteristisch hervorzuheben, „Die Windharfe":

Tief schweigt die Nacht, der letzte Ständchensummer
Das Heimchen selbst ließ ab von seinen Sängen;
Die Windharf' nur noch hallt in Übergängen
Der kühnsten Art durchs Thal voll Mond und Schlummer.

Wer stöhnet unsichtbar daraus voll Kummer?
Es ist ein Schwellen, ist ein ruhlos Drängen,
Ein Weh- und Wonneach in diesen Klängen,
Als ringe bang nach Worten hier ein Stummer.

Wer sind die Geister, die zu leisen Klagen
Jetzt kaum die Saiten zu berühren wagen,
Und jetzt sie rütteln wild im Sturmgebrause?

Flehn Heimwehkranke, einst schon hier zu Hause,
Um Rückkehr? seufzen vor des Lebens Thoren
So sehnlich Neulinge, noch ungeboren? —

Hier deckt sich Inhalt und Form so glücklich, und die unbestimmte Melancholie der Äolsharfe ist so gut ausgedrückt, daß man nicht leicht etwas Ähnliches findet.

Neue Züge dagegen zeigte Leitner, da er als Dank für die Huldigungen zum Eintritt ins achtzigste Lebensjahr und als eine Art litterarisches Testament 1880 unter dem Titel „Novellen und Gedichte" jene Erzählungen zusammenfaßte, die zerstreut und wohl auch versteckt in verschiedenen Almanachen und Zeitschriften gestanden hatten. Schon viel früher war das Erscheinen einer solchen Sammlung an den unüberwindlichen Schwierigkeiten gescheitert, die Leitner bei der Zensur fand. Man darf keine Novellen im modernen Sinne erwarten, man wäre geneigt zu sagen, Leitners Novellen seien nur Balladen in Prosa;

oder auf gut österreichisch ausgedrückt: „Gschichtln". Wüßte man nicht, daß einige von ihnen schon von dem Zwanzigjährigen geschrieben wurden, dann könnte man sich's ganz wohl ausmalen, wie der alte Herr im Lehnstuhl, was ihm gerade einfällt, erzählt, einmal eine Erinnerung aus seinem Leben, einmal ein gespenstisches Nachtstück; jetzt plaudert er in behaglicher Prosa, im nächsten Moment fließen Verse von seinen Lippen. Fast alle Novellen machen Ansprüche an den Glauben des Zuhörers, sie berichten Thatsachen und nehmen es mit der Wahrscheinlichkeit nicht ganz genau. Durchwegs sehen wir leidende Helden, Entsagung üben sie, im Dulden sind sie groß. Vortrefflich ist „Das Hausaltärchen", das aus späterer Zeit stammt; auch die kleine Szene „Der Asternkranz", zuerst 1827 veröffentlicht, ist hübsch erzählt. Den Preis verdient „Monsieur François" (1830), obwohl der Schluß abfällt; die Erkennungsszene ist ergreifend, die Vorgeschichte sehr originell. Und „Meister Kunbert" mit der furchtbaren Objektivität des Erzählers erhebt sich bis zur schneidenden Symbolisierung der Zeitatmosphäre.

Unter den Gedichten finden sich nur wenige Balladen, diese aber geben den früheren nichts nach; ich verweise auf „den Leichenträger". Sehr neckisch ist die „Rezension der Rose", eine gemütliche Satire auf die Kritiker. Mehr beschäftigt sich Leitner mit Zeitereignissen, Zufallsgedichte beweisen, daß er älter geworden ist, was die Sammlung sonst nicht fühlbar macht. Leitner hat sich eine Frische des Geistes, eine Kraft der Phantasie und eine Gewalt der Sprache zu erhalten gewußt, die Staunen erregen muß; war auch sein Körper alt geworden, sein Geist war bis ins höchste Greisenalter merkwürdig regsam geblieben. Wohl ging ein Zug seines Wesens ins Mysteriose, doch trat es mehr in seinen Gesprächen, als in seinen Altersleistungen hervor.

In rührender Pietät hing er an seinem populäreren Freunde Anastasius Grün, mit dem er Jahre lang in einem interessanten, jetzt zum Teile veröffentlichten Briefwechsel gestanden hatte. Wenige Wochen vor seinem Tode schickte er der Zeitschrift „Deutsche Dichtung" einen schlichten, aber durch die stille Wärme besonders liebenswürdigen Nachruf „Zur Biographie Anastasius Grüns", der nur mehr als Stimme aus dem Grabe vernommen wurde. Darin haben den meisten Wert einzelne Anekdoten über die politischen Zustände des vormärzlichen Österreich. Es klingt etwas wie verhaltene Klage aus Leitners Worten, daß ihm selbst jene Kühnheit fehlte, durch die sich der Freund dem damaligen Regierungssystem zum Trotz durchsetzte. Allen österreichischen Dichtern jener Zeit war durch den Druck der Verhältnisse die Schnellkraft im Innersten ge-

hemmt, was Leitner immer schmerzlich fühlte. Er war den Freunden ein treuer Genosse, seiner Vaterstadt ein ausgezeichneter Bürger, dem Lande ein hochverdienter Beamter, dem Reich ein edler Patriot, der deutschen Nation aber zugethan mit allen Fasern seines Herzens. Als Historiker und Forscher, als unermüdlicher Arbeiter für Bildung und Bildungsanstalten gehört er der grünen Steiermark, als Dichter aber dem ganzen Volke. Auf ihn lassen sich die Worte anwenden, die er selbst seinem Freunde Anselm Hüttenbrenner widmete: „Die Muse der Geschichte wird in die Erinnerungsbücher der Dichtkunst und zumal in jene seines Vaterlandes auf einem Ehrenblatte für immerdar einzeichnen seinen hochachtbaren Künstlernamen.“

Ludwig August Frankl.

(* 3. Februar 1810. — † 12. März 1894.)

Ludw. Aug. Frankl

Alles schwamm im goldenen Abendduft.
Frankl, „Aus Ägypten“, S. 335.

Als ich Ludwig August Frankl einmal mitteilte, daß ich mit einem Feuilleton zu seinem achtzigsten Geburtstag bei der Berliner National-Zeitung etwas zu spät gekommen sei, weshalb der Aufsatz nicht erschien, da meinte er lächelnd, aber zuversichtlich: „Nun, Sie können ihn ja zu meinem neunzigsten Geburtstag verwenden.“ Ich muß gestehen, daß mir diese Antwort im Munde eines Achtzigers einen tiefen Eindruck machte; es sprach sich darin ein solches Lebensgefühl, eine solche Alterszuversicht aus, zugleich aber eine merkwürdige Resignation, denn sie schien vorauszusetzen, daß in einem Jahrzehnte nichts mehr von Bedeutung aus seiner Feder erscheinen würde, was sein Bild zu verändern vermöchte. Und kurze Zeit darauf ließ er eine neue Sammlung drucken und arbeitete unermüdlich an seinen Memoiren, von denen er mir noch bei meinem letzten Besuche, nicht lange vor seinem Tode, sprach. Da fand ich diesen sonst immer frischen Mann etwas müde, zwar noch geistig rege wie sonst, noch gleich aufgelegt, seinen Äußerungen eine hübsche Pointe zu geben, aber doch nicht mehr so lebhaft wie früher. Als ich mich erheben wollte, weil ich glaubte, mein Besuch dauere schon zu lange, da meinte Frankl: „Sie kommen nach so langer Zeit wieder einmal zu mir, und nun soll Ihr kurzer Besuch zu lang sein!“ Wir sprachen vom „Hannele“, von Rudolf Lothars „Wunsch“, die ich wenige Tage vorher im Burgtheater gesehen hatte, seine Ansichten waren so gescheit wie immer und verrieten seinen alten Anteil an allen Ereignissen der Litteratur. Ich verließ ihn endlich mit der festen Hoffnung, ihn bei meinem nächsten Wiener Aufenthalte wiederzusehen. Es ist anders gekommen. Als ich Ende Februar 1894 für wenige Tage nach Wien kam, da fand ich keine Zeit, Frankl aufzusuchen, hörte aber, daß er am 24. Februar einer Gesellschaft bei

seinem Sohne heiter und fröhlich beigewohnt habe. Und am 12. März machte plötzlich ein Schlaganfall seinem Leben ein Ende.

Das Leben, das so schön und gut, ohne Kampf, ohne Krankheit abschloß, war allem Schönen und Guten geweiht durch lange Jahre, weit über das Maß hinaus, das uns Menschen gesetzt zu sein pflegt. Der rührige Mann hat sich selbst das schönste Denkmal durch sein gemeinnütziges Wirken, durch das Blindeninstitut auf der Hohen Warte, durch die Monumente Schillers, Lenaus, Grüns und Grillparzers gesetzt, und seine Werke werden für immer Zeugnis ablegen von einem idealen Streben, vom geistigen Aufschwung Österreichs, wenn auch ihre Bedeutung schon lange der Geschichte angehört.

Frankl war kein Pfadfinder, der neue Wege wies, er war keine Meilensäule, von der, weiter wandernd, wir die zurückgelegte Bahn ermessen können, aber er war ein ehrlicher, wackerer Arbeiter, ein feinsinniger Dichter, ein pietätvoller Mensch. Das sind allein schon Eigenschaften, die sein Bild angenehm, erfreulich machen. Und er war mehr noch.

Ludwig August Frankl stellt uns ein gutes Stück Österreich dar; wenn er auch niemals in der ersten Reihe stand, so hat er doch alle neueren Schicksale unseres Vaterlandes mit innigster Teilnahme verfolgt und treulich mitgeholfen, wo es galt. Seine Verdienste liegen nicht so offen zu Tage, aber die Spur seines Wirkens auf sozialem Gebiete wird lange nachglänzen. Er hat, was so oft das Allerschwerste ist, den Spott der allzeit spottlustigen Wiener nicht gescheut, wenn es ihm darauf ankam, irgend einem sinnigen Gedanken zur Durchführung zu verhelfen, die Erinnerung an einen großen Toten, an eine bedeutende Zeitepoche rege zu erhalten.

Das ganze Auftreten und Wesen Ludwig August Frankls läßt sich durch das Wort „sinnig" wohl überhaupt am treffendsten charakterisieren. Sinnig war seine Verehrung aller Geistesheroen, sinnig seine eifrige Sammlerthätigkeit, sinnig sein Anteil am öffentlichen Leben, sinnig seine Vaterlandsliebe, sinnig seine Sprache, und auch seiner Poesie ist die Sinnigkeit eigen.

Wer die biographischen Beiträge Frankls verfolgt, die bescheiden nur in der Umrahmung des Titelblattes als „Erinnerungen" des Dichters bezeichnet sind, der wird bald finden, daß sich Frankl mit rührender Liebe seinem Werke hingab, für Grillparzer, für Lenau Bezeichnendes, menschlich Merkwürdiges und Charakteristisches zu bewahren. Ihm danken wir jenes ergreifende Bild des wahnsinnigen Lenau, das Josef Aigner zeichnete;

niemand kann es ohne tiefen Schmerz betrachten. Für Hebbel, für Raimund, für Hilscher sind Frankls „Erinnerungen" wichtige Quellen. Mit den meisten von diesen hat Frankl gelebt, ja, man könnte sagen, er lebte weiter mit ihnen nach ihrem Tode, bis ihm selbst der Tod die Feder aus der Hand nahm. Trotzdem schloß sich Frankl von der neuen Zeit nicht etwa ab, er verstand es, mit der Jugend jung zu werden und jung zu bleiben. Wie mancher Anfänger hatte sich seiner Ermunterung, seiner thatkräftigen Unterstützung zu erfreuen, wie manchem hat Frankl als Mitglied der Schillerstiftung helfend unter die Arme gegriffen, wenn es im Beginne der litterarischen Laufbahn knapp und sorgenvoll ging. Diesen Segen spendete Frankl im stillen, ganz im Sinne des Bibelspruches: „Laß die linke Hand nicht wissen, was die rechte thut!" Viele Falten hat er mit zarter Hand geglättet und sich so als der beste Arzt erwiesen, als ein Arzt der Seele und des Herzens.

Frankl war nämlich in der That Arzt, wenn er auch niemals die Praxis ausübte. Seine Biographie zeigt nicht viel Aufregendes, Spannendes; was er erlebte, das vollzog sich mehr im Innern als im Äußern, wenn es ihm auch an interessanten Lebenserfahrungen nicht fehlte. Er entstammte einer alten jüdischen Familie und hatte zu Chrast in Böhmen, einem kleinen Städtchen bei Chrudim, das Licht der Welt erblickt, die er so sehr liebte. Am 3. Februar 1810 war's.

In einem hübschen Gedichte, das er kurz vor seinem letzten Geburtstage seinen Freunden zusandte, läßt er die Stätte, wo seine Wiege stand, vor unseren Augen erscheinen. Er kommt nach Jahren als alter Mann wieder in seine Vaterstadt:

„Und ich steige zu Dir nieder,
Ja, das bist Du, seid Ihr wieder,
Flächen, Berge, waldumkränzt;
Grünende Kastanienbäume,
Draus in blaue Himmelsräume
Zweigetürmt die Kirche glänzt . . . .

Unverändert noch die Gassen,
Alles, wie ich's einst verlassen,
Auf dem stillen Laubenring.
Hier das Bischofsschloß mit seinen
Hundert Fenstern, Wappensteinen,
Und wo ich zur Schule ging . . . .

Hier der Spielplatz meiner Jugend,
Wo ich, in die Bäume lugend,

Aus dem Blasrohr Bolzen schoß,
Bis bei gutem, scharfem Zielen
Spatzen von den Ästen fielen —
Ach, wie war die Freude groß! . . . .

Hier der Brunnen, drauf als Wappen
Hähne sich entgegen schnappen,
Zorngesträubt das Flügelpaar,
Die ein lustiger Verwandte
Das Symbol der Eintracht nannte
Von der Chraster Bürgerschar . . . ."

Frankl lernte während seiner Jugend die czechische Sprache neben der deutschen, so daß er sogar czechische Gedichte verfaßte; noch in dem Erinnerungsgedicht sieht er nach den Spielgesellen und den „Czechenmädchen mit den hellen Augen, blondem Haargeflecht" aus. Bis zu seinem Tode verleugnete seine deutsche Aussprache nicht ganz einen Anklang an seine Heimat, er „sang" etwas, und das ist für die Deutschen aus Böhmens gemischt-sprachigen Gegenden charakteristisch.

Er wurde dem Studium bestimmt; nachdem ihm zu Hause durch einen katholischen Geistlichen der erste Unterricht in der lateinischen Sprache zu teil geworden war, kam er auf das Prag-Neustädter Piaristengymnasium, wo er sich als Student nicht gerade hervorthat und vor allem keinen Sinn für Mathematik verriet. Als sein Vater starb, sollte Ludwig August die Leitung seines Tabakdistriktsverlages übernehmen, wovor ihn jedoch zu seinem Heile das Geschick bewahrte. Nun besuchte er zu Leitomischl in Böhmen im Piaristenkollegium die „Philosophie". Dort dichtete er für eine Wandertruppe „Die Brautnacht", ein Schicksalsdrama, von dem nichts weiter bekannt ist. Im Jahre 1828 wurde Frankl in Wien Mediziner, aber der Poesie sagte er nicht Lebewohl, sondern lenkte bald die Aufmerksamkeit der litterarischen Kreise auf sein lyrisches und lyrisch-episches Talent. Zu Padua holte er sich den Doktorhut, machte jedoch keinen Versuch, die Praxis auszuüben, sondern wurde Sekretär der Wiener israelitischen Kultusgemeinde. Wichtig für das geistige Leben Österreichs im Vormärz wurde die von ihm vortrefflich geleitete Zeitschrift „Sonntagsblätter", denn sie vereinigte das künstlerische Streben der Residenz in ihren Spalten und wirkte nachhaltig für Reformen. Sie gab Nachrichten von den litterarischen, musikalischen, überhaupt allen geistigen Bewegungen im Auslande, sie führte viele junge Schriftsteller Deutsch-Österreichs in die Litteratur ein, und hierin bewies Frankl nicht nur feines Gefühl für die Begabung, sondern, was mindestens ebensoviel wert

ist, jene neidlose Liebe, die sich des Talentes freut und sich bemüht, ihm die Wege zu ebnen. Eduard Hanslik hat in seinen prächtigen Erinnerungen dankbar gezeigt, wie sich Frankl seiner annahm und ihm wichtige Winke für seine Schriftstellerei gab. Während der Märzrevolution 1848 beteiligten sich die „Sonntagsblätter" auch an dem politischen Umschwunge, hörten aber im Oktober desselben Jahres zu erscheinen auf.

Frankl hat Wien kaum mehr verlassen, einmal zog er in den Orient, um in Jerusalem eine wohlthätige Anstalt, die Frau Elise Herz, geb. von Lämel, stiften wollte, ins Leben zu rufen. Dieser Orientfahrt danken wir schöne Reiseberichte, die bekannter zu sein verdienten, weil sie voll frischer Beobachtungen und reifer Nachbildungen von orientalischen Sagen und Märchen stecken. Sonst noch führten ihn seine Reisen nach Süd und Nord, so daß er sein Gedicht „Chrast" mit den Versen beginnen konnte:

Hoffnungskühn und jung an Jahren
Bin ich durch die Welt gefahren,
Wüsten durch und übers Meer.
Phantasie ließ mich nicht ruhen,
Nimmer müd', in Pilgerschuhen
Zog ich Welten hin und her:

Vom Vesuv zu Päpstums Rosen,
Wo des Meeres Wellen kosen
Um Neapels goldnen Flor;
Sah die Dome und Paläste
Und im Vatikan als Gäste
Der antiken Götter Chor.

Las im Angesicht des Meeres
Jenes ew'gen Dichters hehres
Trauerspiel auf Kolonos.
Unstet ging's zum Norden wieder,
Wasserfälle tosten nieder,
Die des Nordlichts Glanz umfloß.

In dem Schatten deutscher Bäume
Sann ich nach der Barden Träume,
Stieg ins Land, wo Klingsor sang.
Gegen mächt'ge Gletscherriesen
Hab' ich tapfer mich erwiesen
Auf der Alpen Übergang.

In Jerusalems Ruinen,
Unterm Zelt der Beduinen

Ruht' ich als ein flücht'ger Gast;
In Ägyptens Pyramiden
Sucht' ich stiller Ruhe Frieden
Und hielt unter Palmen Rast.

Aber seine Wanderungen führten ihn immer wieder nach Wien zurück, er lebte so recht eigentlich in und für Wien. Wohl suchte sein Blick, je älter er wurde, in der neuen Umgebung das alte Wien seiner Jugend, aber er freute sich der Herrlichkeit, die sich allenthalben aufgethan hat, ohne die Vergangenheit deshalb zu vergessen. Sein Leben war geteilt zwischen seinen Erinnerungen und der Gegenwart; sinnend saß er gerne im Volksgarten nahe beim Grillparzerdenkmal, das so herrlich aus der grünen Umrahmung herausleuchtet, und erzählte dort wohl, während sein Blick über die reichen Prachtbauten Neu-Wiens schweifte, von dem alten Wien, wie er es gekannt hatte, wie es sich ihm mit merkwürdigen Menschen belebte.

Frankls Anfänge reichen in ein Österreich zurück, von dem wir Jüngeren uns heute trotz allen Berichten kein ganz zutreffendes Bild mehr zu machen vermögen. Eine gedämpfte Stimmung lag auf dem Reiche; was in den einzelnen gährte, arbeitete, brandete, das trat kaum an die Oberfläche; das beste, das jeder zu sagen gehabt hätte, das mußte er unausgesprochen lassen, wenn er nicht mit der Zensur in Konflikt geraten wollte. Die Zensur! Noch jetzt überläuft uns ein gewisser Schauer wie vor etwas blutlos Gespensterhaftem, wenn wir dieses Wort aussprechen, und unwillkürlich fällt mir ein, was Karl Gottfried von Leitner in Graz einmal zu mir sagte: „Es war ein merkwürdiges Gefühl zu wissen, daß jeder Dichter auf der Polizei sein ‚Kastl' hatte, in das alles hineinkam, was gegen ihn vorlag." Als sich im Jahre 1848 die Nachricht verbreitete, daß alle bis zum Jahre 1844 reichenden Zensurakten vernichtet werden sollten, da erhob Frankl in der Sitzung des Schriftstellervereins vom 22. Mai lebhaften Protest gegen dieses zwar im Interesse des Grafen Sedlnitzky, aber nicht der historischen Kenntnis liegende Vorhaben. Er sagte damals in seiner Rede, die sich in dem Ergänzungsblatt der „Sonntagsblätter", in der „Wiener Abendzeitung" (Nr. 50, S. 205 f.), skizziert findet, die Akten müßten sorgfältig aufbewahrt werden, „wenn die österreichischen Schriftsteller nicht samt und sonders dereinst verurteilt zu werden in Gefahr stehen sollen". Er fuhr fort: „Eine späte Zukunft wird unmöglich den Wahnsinn, die Dummheit, die Tyrannei glauben, die ihr traditionell zukommen werden, wenn ihr die amtlichen Dokumente dafür fehlen." „Für die eigene Ehrenrettung also und für die Litteraturge-

schichte Österreichs" votierte die Versammlung einstimmig den Antrag Frankls, der auch zur Folge hatte, daß verschiedene Erinnerungen an „die selige unselige Zensur" veröffentlicht wurden. Sie geben allerdings ein trauriges Bild der kleinlichen, oft höchst bornierten Behelligungen, denen die einzelnen Werke, mit ihnen aber auch die Persönlichkeiten der Schriftsteller von seiten der meist ganz ungebildeten Zensoren ausgesetzt wurden. Nicht alle Poetennaturen waren so kräftig, die Bevormundung ohne Schaden zu ertragen; die meisten hatten öffentliche Anstellungen und mußten fürchten, daß der Beamte, mochte er auch noch so eifrig seine Amtspflichten erfüllen, für den allzu kühnen Dichter gestraft würde. Manches wurde unterdrückt, das sich vielleicht reicher, voller entfaltet hätte. Man gewöhnte sich, vieles nur indirekt auszusprechen, was verblümt vielleicht passieren konnte, während es sonst nachsichtslos gestrichen worden wäre. Es lag ein gewisser Druck auf den Dichtern, dem sie sich nur selten zu entziehen wußten. Freilich bildete sich dabei, und das darf nicht gering angeschlagen werden, stärker als je nachher die ästhetische Atmosphäre aus, in der man lebte. Die poetische Litteratur stand viel mehr im Mittelpunkte des Lebens und Strebens, des Interesses und der Unterhaltung als heutzutage. Man sprach in Versen aus, was jetzt wohl in einem flüchtig verschwindenden Prosafeuilleton, diesem Grabe so vieler poetischer Motive, verbraucht würde; man fühlte sich in die ästhetische Ferne hinein, und das kam der Poesie zustatten.

Frankl hat z. B., soviel ich weiß, nicht ein einziges poetisches Werk in Prosa verfaßt, keinen Roman, nicht einmal eine Novelle besitzen wir von ihm, höchstens bediente er sich der Reimprosa, der seit Rückert beliebten Makamen, wo er die Prosa als Kunstform verwendete. Frankls eigenstes Gebiet waren die Lyrik und die Epik mit ihren Zwischenstufen. Er begann seine dichterische Laufbahn in Goethes Todesjahr 1832 mit einem Cyklus von lyrisch-epischen Gedichten unter dem Titel „Das Habsburglied". Karl Egon Eberts Dichtweise war nicht ohne Einfluß auf den jungen Poeten aus Böhmen geblieben, überhaupt waren die Balladen und Romanzen bei den Österreichern wohl noch beliebter als „draußen im Reich"; man denke nur an Johann Gabriel Seidl, an Johann Nepomuk Vogl, an Karl Egon Ebert, Karl Gottfried von Leitner, vor allem aber an Anastasius Grün, um von den kleineren Leuten zu schweigen. Frankl liebte es, solche Dichtungen zu kleinen Ganzen zusammenzufassen, ja, ein Teil seiner Epen zeigt den gleichen Charakter, sie sind Mären- oder Romanzencyklen.

Viel stärker, als dem Epos eigen ist, macht sich lyrisches Empfinden

geltend; sein biblisches Gedicht „Rachel" (1842) müßte man geradezu episch-lyrisch nennen, da nicht ein Verlauf, eine Handlung, ein Geschehen dargestellt wird, sondern eine Reihe von lyrischen Momenten, zusammengehalten durch einen äußeren Rahmen. Die Sage, daß Rachel vom Herrn begnadigt wurde, „aus dem Grab herauszukommen, Wenn die Kinder Gram verzehrt", giebt die Grundlage.

Tröstend darf sie auferstehen,
Lindern ihrer Kinder Qual,
Bald als Stimme sie umwehen,
Bald begeistern als ein Strahl.

Aus der jüdischen Geschichte werden nun einige bezeichnende Abschnitte herausgegriffen, aber nicht um sie zu erzählen, sondern um das Trösteramt Rachels zu zeigen. „Josef" behandelt das zweite Gedicht des Cyklus; es setzt episch ein, berichtet von der nach Ägypten ziehenden Karawane, die Josef als Sklaven mitführt. Aber sogleich springt das lyrische Empfinden hervor, um alles Thatsächliche nur im Fluge zu streifen. Den Einsamen umschwebt der „Geist der Mutter":

Rasch versiegen seine Thränen,
Holder Leichtsinn schwellt sein Blut,
Anteil an den Wüstenszenen
Nimmt sein frischer Reisemut.

Und im Pharaonenlande
Ist's der Mutter frommer Geist,
Der ihn aus dem Sinnenbrande
Jenes schönen Weibes reißt.

Und sie lehrt ihn Träume deuten,
Führt ihn aus des Kerkers Haft,
Zeigt prophetisch ihm die Zeiten,
Lehrt ihn Weisheit, Herrscherkraft.

Aus des jüngern Bruders Mienen
Lächelt sie verwandt ihn an,
Und er weint gerührt mit ihnen,
Da sich ihm die Brüder nahn.

So verflüchtigt nicht der Epiker die Ereignisse, nur der Lyriker tupft in solcher Weise auf das Geschehene, weil es ihm darauf ankommt, die Stimmung zu erregen, unser Gefühl mitschwingen zu lassen. Und ebenso wird dann „Saul", ferner die „Wanderung ins Exil" behandelt,

den Schluß jedoch bildet die mächtig strömende Klage der Juden, „Sehnsucht nach Rachel", mit dem bezeichnenden Motto aus Byrons „Hebrew Melodies":

„The wild-dove hath her nest, the fox his cave,
Mankind their country – Israel but the grave!"

— das bei Frankl lautet:

„Die Taube hat ihr Nest, der Fuchs die Kluft,
Der Mensch die Heimat, Juda — nur die Gruft!"

— und dann im Eingang variiert wird:

Eins kann nicht der Mensch verschmerzen,
Eine Sehnsucht bleibt zurück:
Nach dem lieben Mutterherzen,
Nach der Heimat stillem Glück.

Wehe, wer verbannt von beiden,
Einsam, losgerissen irrt,
Wer sich muß von ihnen scheiden.
Wem die bange Trennung wird!

Die Grundstimmung dieses ganzen Gedichtes ist lyrisch, das Epische wird nur Verbrämung, äußerer Halt für die schwebenden Empfindungen. Und das ist in fast allen „Epischen Gedichten", die Frankl unter diesem Titel zusammengestellt hat, nicht anders. Selbst eines seiner epischesten Werke, sein großartiges Nachtstück „Der Primator" (1864), das ein so strenger Kritiker wie Hebbel besonders hoch schätzte, schlägt mächtige Gefühlsakkorde an. Es ist eine grausig-düstere Geschichte aus dem finsteren Prager Ghetto, das noch heute wie ein vergessenes Stück Mittelalter in dunkler Pracht mitten unter einer neuen Welt dasteht. Der Primator der Gasse, zu dem seine Glaubensgenossen „zwischen Grau'n und Ehrfurcht" aufschauen, weil er ihnen nicht „rechtgläubig" erscheint, wird auf dem Hradschin bei einem tollen Bankette getauft, von seinem Vater aber noch in derselben Nacht gerichtet. Die Zeichnung in diesem wundersam ergreifenden Gemälde ist absichtlich hart, glanzlos, und doch zittert ein düsteres Feuer durch die dumpfgrollenden Verse. Das Ganze besteht aus sechs Kapiteln, von denen die beiden ersten episch zu nennen sind. Wir lernen zuerst in dem Abschnitt „Freitagnacht" das Ghetto und den Richter kennen, den Primator, der trotz dem „heil'gen Sabbath" den Stock nimmt, da er auf den Hradschin muß. „Ein Bankett" heißt die Überschrift des bewegtesten Kapitels, das sich wie eine dramatische Szene ausnimmt.

Das tolle Treiben der Zechgenossen, denen der Burgraf aus dem „weißen Löwen Böhmens" das heiße Melniker Rebenblut bringt, dann das Erscheinen des allen bekannten und doch allen fremden Primators mit dem gelben Kreis auf dem Seidengewande, die lustigen Worte des Narren und die derberen Scherze der Herren, der Streit um die Religion mit einer sinnreichen Parabel, die Krönung des Primators zum König des Festes, die von Narren Gnaden erfolgt, der Streit, durch einen Podiebrad erregt und bis zur thätlichen Bedrohung des Primators steigend, die improvisierte Taufe, darauf das tiefe Schweigen, die plötzliche Stille im Saale — das ist eine Reihe von so lebhaften Szenen, so geschickt aneinander gereiht, daß wir uns wundern, wie Frankl auf neun Seiten mit einer solchen Masse zu Rate kommen konnte. Und am Schlusse steigt noch der bleiche Mönch mitten aus dem „wüsten Leben" des Saales bedeutsam hervor, von dem wir im nächsten Abschnitt kurz, mehr lyrisch als episch, Näheres hören. Der Renegat aus Überzeugung, denn das ist der Mönch, der seinem neuen Glauben Vaterhaus und Heimat geopfert hat, will den Übertritt vom Judentum zum Christenglauben als einen tollen Streich beim Zechgelage nicht hingehen lassen und erscheint beim Vater des Primators als Ankläger, aber zugleich als Warner vor der drohenden Gefahr. Die zwei weiteren Gesänge werden immer stärker lyrisch. „Das Bet-Din", das Gericht der drei Rabbinen, muß den Entschluß des Vaters vorbereiten, sich vom Sohne zu scheiden und ihn selbst dem Tode zu weihen. „Vater und Sohn" bringt den kurzen Traum-Monolog des Primators, der im jüdischen Abendgebete besteht, und darauf das große Selbstgespräch des Vaters, der gekommen ist, den Sohn zu töten, aber die Kraft nicht in sich fühlt, schwankt, sich aufrafft, wieder schwankt, bis das im Traum gesprochene Wort des Primators: „Schont meines Lebens, er ist Gottes Sohn!" die Entscheidung bringt. Frankl deckt den Schleier über den Ausgang. Das Feuer hat, so erzählt das letzte Kapitel, das Haus des Primators zerstört, wobei alle Bewohner mit Ausnahme des Hausherrn gerettet wurden. Der Vater wankt als Wahnsinniger durch die Straßen, den Kindern ein Spott, den Erwachsenen ein Rätsel, das selbst der Tod nicht ganz löst, denn das letzte Wort bleibt unausgesprochen; wir ahnen es, wir erraten es, der Dichter sagt nur:

Und drauf ein Furchtbares vertraut
Der Greis mit abgebrochnem Laut.
Den Hörer faßt ein Grauen an,
Wie wenn ein Abgrund aufgethan.

Das Werk macht tiefen Eindruck und verdient die Verbreitung, die

es gefunden zu haben scheint. Es wurde bereits fünfmal aufgelegt, und Frankl erzählte mir noch im letzten Jahre seines Lebens mit Freude, daß es kürzlich ins Czechische übertragen worden sei. Meine mit Absicht etwas ausgedehnte Zergliederung des Gedichtes wird wohl gezeigt haben, daß der epische Stoff, den Frankl einer handschriftlichen Chronik entnommen zu haben behauptet, ergreifend, aber klein ist, daß der Reiz des Werkes in der Ausführung und zum nicht geringsten Teil in den lyrischen Momenten liegt. Das wird man nicht etwa als Tadel auffassen, aber gewiß als einen bezeichnenden Zug der Frankl'schen Muse.

Auch das Epos „Christoforo Colombo", 1836 erschienen, ein Jahr nach Frankls Übersetzung von Byrons „Parisina", ist lyrisch durchflutet. Es setzt ein mit einer „Vision" und klingt aus in einen Traum; nur Auszug, Fahrt und Landung werden stärker erzählend behandelt, alles andere wird in kühnen Phantasien gestreift. Man hört überall nicht den ruhigen Bericht des Epikers, sondern den tiefen Anteil am Geschicke des Helden, wie ihn der Lyriker nimmt. Schon die Wahl des Metrums ist charakteristisch: während der mittlere Teil in sehr melodischen Stanzen erklingt, bewegen sich Anfang und Schluß in einer freigeschaffenen, mehr lyrischen Strophe. Frankl nimmt das Leben des kühnen Entdeckers, des Amerikafahrers, nur zum Anlaß, um das Schicksal eines weitblickenden Genies darzustellen, um die Schwierigkeiten vorzuführen, die sich jeder großen Idee entgegenbäumen. Mehrere Monologe entfalten das innere Leben des Helden, und man sieht, daß Frankls Interesse sich diesen Partien ganz besonders zuneigt. Dasselbe könnte man für das Epos „Don Juan d'Austria" (1846) ausführen und auch auf die „Tragischen Könige" (1876) verweisen.

Das Epos „Ein Magyarenkönig" (1850) holt aus dem Kampfe zwischen König Salomo und Ladislaus dem Heiligen von Ungarn einige wichtige Szenen hervor, um sie in einer Strophenform zu behandeln, die durch wechselnde männliche, weibliche und gleitende Reime, durch häufige zweisilbige Senkungen und reicheren Auftakt die Uhlandsche Nibelungenstrophe noch lyrischer macht, als sie ohnehin schon ist. Die einzelnen Lieder beginnen meist ruhig und werden im Verlaufe fort bewegter, unruhiger, die Verse zittern und tanzen, als hätte der Dichter nicht Rast und nicht Ruhe. Und sein Stoff ist ohnehin voll leidenschaftlicher Erregung. Zuerst der Bund zwischen Salomo und Ladislaus, dann, durch des Grafen Vid Einflüsterungen angesponnen, der Verrat des Königs, hierauf die erste Entscheidungsschlacht, die für Salomo so unglücklich endet. Gefangen sitzt er auf Schloß Visegrád und klagt wie ein Adler im Käfig

und verfällt in Sinnen. Aber das Fest in Stuhlweißenburg, wo des heiligen Stephan irdische Reste gehoben werden sollen, giebt dem König ohne Land die Freiheit wieder: vergebens bemüht man sich, die Gruftplatte zu heben, hinreißend ruft ein bleicher Priester dreimal „Wehe!" über das Volk, bis die Nonne, die geheimnisvoll an des Altars Stufen erscheint, der tobenden Menge verkündigt, nur die Freiheit des Königs Salomo gebe auch den heiligen Stephan frei. Kaum hat Ladislaus den Befehl erteilt, Salomo aus dem Kerker zu erlösen, da hebt die Nonne den Stein empor, „als wär' er leichtes Linnen". In den Armen seiner deutschen Gattin ruht König Salomo, da naht drohend und aufreizend seine Mutter und mahnt ihn an Kampf und Streit. Er hört nicht auf die Worte seiner Gemahlin, sondern ruft die Kumanen ins Land. Wieder wendet sich das Schlachtenglück gegen ihn; mit einer kleinen Schar von Geretteten flieht er in wahnsinnigem Ritte über die gefrorene Donau und rettet sich während eines furchtbaren Schneegestöbers in ein verfallenes Kastell. Kaum ist der Morgen angebrochen, so verläßt er die Seinen, legt im Walde die Reichskleinodien nieder und verschwindet. Noch einmal, bei Ladislaus' Krönung, erscheint er unter den Bettlern und empfängt ein Goldstück, dem sein eigener Kopf eingeprägt ist, als Almosen. Endlich taucht er sterbend bei Pola auf, wo er als Einsiedler gelebt hat, und haucht seinen Geist im Anblick des Meeres aus.

Das sind die dichterischen Momente, die Frankl den einzelnen Gesängen, Geschichte mit Sage mischend, zu Grunde legte. Wieder dienen sie nur zur Entfaltung lyrischer Motive in reicher Abwechslung, in bunter Verschlingung. Den Grundton bildet das Wort König Salomos:

Was ist das Glück, das Leben?
Ein Blitz im nächtigen All,
Des Regenbogens Schweben
Auf einem Wasserfall,
Der Klang von einem Schwerte,
Das aus der Scheide rasselt,
Der Brand auf einem Herde,
Der in die Luft verprasselt!

In diesem „Epischen Gedichte" geht die sprunghaft-lyrische Behandlung so weit, daß Frankl für nötig hielt, in einer ausführlichen „Anmerkung" den historischen Stoff zu erzählen; und das war vielleicht für das Verständnis des letzten Gesanges geradezu unerläßlich. Ob sonst der Leser wohl ohne anderweitige Kenntnis der Geschichte gewußt hätte, welchen von den beiden Königen der Priester aus der Höhle an den

Sonnenschein hinaustrug? Name ist keiner genannt, wir ahnen nur aus dem Zusammenhange, daß es König Salomo sein wird. So stark kann der Epiker nur dann seinen Stoff verflüchtigen, wenn er eine ganz allgemein bekannte Sage oder Geschichte gewählt hat. Ob dies aber bei der Sage von König Salomo, die auch Julius von der Traun zu einem großen Epos benützte, wirklich gilt, das müßte man dahingestellt lassen.

Frankl greift überhaupt nicht immer nach den nächstliegenden Stoffen, ist aber meist glücklich in seiner Wahl; das beweisen auch seine Geschichten, Sagen und Legenden, von denen einige sich großer Popularität erfreuen. Man denke seines sinnigen Scherzes „Schiller als Feldscheer", der in drolligem Dialog den Herzog Karl und Schiller vorführt, um mit der Wendung zu schließen: „Und Schiller ging unter die Poeten." Oder man nehme das liebliche Gedicht „Mozarts Nachtigall": Mozart ist tot und liegt im Sarge, seiner Nachtigall, die mit ihm oft wetteifernd musizierte —

„Das war ein Wettstreit oft und nicht zu unterscheiden,
Wer von dem andern lernt, wer Meister von den beiden?"

— hat man Futter zu geben vergessen; nun kommen zwei Männer, um den Sarg zuzunageln, und wie sie die Kerzen löschen, erklingt ein wunderbares Singen; im Zimmer ist's plötzlich stille. Die Männer, erst wie durch einen Bann festgehalten, verlassen endlich das Gemach, dann spricht einer zu dem anderen:

„Wahr ist es doch: so lang bei Leichen Kerzen brennen,
Kann sich die Seele nicht von ihrer Wohnung trennen;

Zu Häupten sitzt sie stumm, inmitten heller Kerzen,
Und denkt noch einmal durch des Lebens Lust und Schmerzen.

Hast Du's gehört, als wir verlöscht die Kerzenflammen?
Da flog sie singend fort!" — „„Mich schüttelt's noch zusammen!""

Am Morgen findet man die Nachtigall tot im Bauer. Wie sinnig ist hier ein Aberglaube zur Symbolisierung von Mozarts Kunst genommen! Auch den Scherzen weiß Frankl, wie die Gedichte „Goethe und Beethoven", „Beethoven unter den Bauern", lehren, eine sinnvolle Wendung zu geben, so daß Lächeln und Rührung zugleich ihre Wirkung sind.

Besonderen Wert haben jene Stoffe, die Frankl aus jüdischen Sagen und aus orientalischen Quellen schöpfte; der ganze Tiefsinn, die

etwas bizarre, aber so durchaus originelle Phantasie, die sich in ihnen ausspricht, unterstützt seine eigene Gabe. Wie sinnig etwa die „Arabische Legende" von der Erschaffung des Menschen; der Geist zögert, dem Willen des Herrn folgend, in den engen Kerker des menschlichen Leibes einzuziehen.

Und es sprach der Herr: „Mit Widerwillen
Ziehst Du ein, entgegen meinem Worte;
Also sei's verhängt zur ew'gen Strafe,
Daß Du ausziehst auch mit Widerwillen!"

Und der Geist ringt in der letzten Stunde
Nur mit bangem Kampf sich los vom Körper.

Oder die Legende „Gott weint", von dem Rabbi, der sich jeden Lebensgenuß versagt, um die Sekunde mit seiner Reue nicht zu versäumen, in der Jehovah jedweden Tag um sein Volk weint.

Erheben wird er es aufs neue,
So kündet der Kabalah Schrift,
Wenn des abtrünn'gen Volkes Reue
Mit dem Moment zusammentrifft.

Der Rabbi will nicht schuld sein, wenn der Friedensbund gestört würde. Oder „Der Rabbi und die Rose", von dem Alten, welchem der Tod nicht zu nahen vermag, weil er durch „Gottes Wort" den Todesengel immer fortscheucht; jede der wechselnden Gestalten, in der ihm der Tod erscheint, wird gebannt durch ein Wort der Gottesverehrung; endlich einmal ist der Rabbi eingeschlafen über den heiligen Blättern, da grüßt ein grüner Zweig mit einer Rose herein.

Den Schlummernden umspielt ein Traum,
In seinem engen Stübchen drinnen;
Ihn mahnt's wie Glück, doch kann er kaum
Auf Lenz und Jugend sich besinnen.

Einatmet er die würz'ge Luft,
Rings ist ein bleicher Glanz entglommen —
Es ist der Tod als Rosenduft
Zum frommen Rabbi sanft gekommen.

Wie schön ist die Sage von „Rose, Perle, Nachtigall", welche aus den drei Blutstropfen entstanden, die bei Erschaffung des Weibes aus des Mannes Seite flossen! Es ließen sich noch viele Gedichte dieser Art anführen, manche sind, wie aus Frankls Reiseberichten, besonders seinem

Buche „Aus Ägypten“ (1860), hervorgeht, nur übersetzende Bearbeitungen. Aber das Angeführte wird wohl genügen, um diese Seite seines Dichtens zu kennzeichnen.

Nicht minder gerne schöpfte Frankl aus anderen Sagen, wie sie ihm der Zufall oder seine ausgebreitete Lektüre mannigfach zuführten. Wir wollen auf ein Gedicht näher eingehen, weil es einen interessanten Vergleich mit Lenau ermöglicht, und weil für den Litterarhistoriker kaum ein Thema merkwürdiger ist, als die Behandlung eines und desselben Stoffes durch zwei Dichter zu studieren. In seinem Hefte „Zur Biographie Nikolaus Lenaus“, das 1885 in zweiter, vermehrter Auflage erschien, berichtet Frankl von einem Besuche, den im Winter 1835 zwei schwedische Poeten, Böttiger und Hagberg, in Wien machten. Im silbernen Kaffeehause, diesem Vereinigungspunkte der Wiener Schriftsteller während des Vormärz, fanden sich die beiden Schweden ein, Lenau und Frankl waren in ihrer Gesellschaft, und Lenau forderte Hagberg auf, schauerliche Geschichten aus dem Norden zu erzählen. Dazu mußte man sich erst in eine Weinstube begeben, wo dann Hagberg mit nordischen Märchen, während der Wein in den Gläsern perlte und die Stube nur matt erhellt war, nicht zurückhielt. Hören wir Frankls Erinnerungen: „Der Frost fing draußen an, die Scheiben dick zu versilbern, und in einer ganz eigentümlichen Darstellungsweise erzählte er uns das Märchen, wie in seiner Heimat die Alfen, neckische, kleine Gestalten, heimlich leise im Wintersturme des Nordens an die Wohnungen der Menschen kommen und zum Troste für die, welche um den Frühling bangen, Blumen an die Fenster zaubern, die aber nur weiß und kalt sind. Wenn aber die Schläfer des Morgens halbwach auf ihren Lagern noch träumen, und das Morgenrot an die Fenster scheint, so meinen sie, rote Rosen, Tulpen und Nelken zu sehen, und sie glauben daran, daß es wieder werde Frühling werden.“

Damals hörten Lenau und Frankl das Märchen, das dieser unter dem Titel „Die Kinderlose“ zuerst, dann Lenau in seiner „Anna“ bearbeitete. Wenn wir aus beiden die Grundlage zu rekonstruieren suchen, so gelangen wir zu folgender Sage, über deren Verbreitung jetzt Johannes Bolte gehandelt hat. Es war einmal ein überaus schönes Mädchen. Als sie heiraten sollte, da bekam sie auf geheimnisvolle Weise die Kunde, sie werde ihre Schönheit verlieren, wenn sie Kinder zur Welt bringe. Sie entschließt sich dazu, sich durch ein altes Weib von dieser Gefahr befreien zu lassen. In der Nacht begiebt sie sich in eine Windmühle, wo die Alte Weizenkörner nimmt und eines nach dem anderen auf den Stein

wirft. Sofort erhebt sich der Sturm und dreht den Mahlstein um; da ist's, als sei in der Ferne der Schrei eines Kindes zu vernehmen. Das Mädchen schaudert. So viele Weizenkörner wirft die Alte, als das Mädchen hätte Kinder bekommen sollen. Nun heiratet das Mädchen, aber in ihrem Hause fehlt das Glück, weil sich der Mann nach Kindern sehnt. Eines Abends, da der Mond scheint, und der Mann wieder einmal wegen ihrer Kinderlosigkeit klagt, bemerkt er plötzlich, daß seine Frau keinen Schatten werfe. Nun zeiht er sie geheimer Schuld, und sie gesteht alles. Da verstößt sie der Mann. Sie lebt lange als Büßerin, bis sie einst in der Kirche kniet und die Schatten ihrer Kinder vor sich herschweben sieht. Sowie sie diese Gemordeten um Verzeihung bittet, stirbt sie.

Lenau beginnt damit, daß Anna wie Narziß von ihrer eigenen Schönheit, da sie sich im Spiegel des Sees sieht, hingerissen und entzückt wird. Darum wird sie von den Einflüsterungen des alten Weibes, sie müsse durch Kinder ihre Schönheit verlieren, mächtig erregt. Ein schöner Ritter Erich wirbt um Anna und hängt seinen Ring an den Rosenstrauch. Anna nimmt ihn, und schon ist die Alte wieder da. Nun läßt sich Anna verführen und hört in der Mühle siebenmal wimmern, während die Alte die Weizenkörner durch das Ringlein wirft. Das Hochzeitsfest hebt Annas Schönheit noch einmal hervor, sie freut sich ihrer selbst, aber in der Nacht hört sie das Rauschen der See und das Wimmern der Heidemühle. Sieben Jahre sind verflossen, da reiten Erich und Anna von einer Kindestaufe heim; mit Schrecken bemerkt er die Schattenlosigkeit seines Weibes. Anna gesteht ihre Schuld, Erich aber spricht den Fluch über sie:

„Dir so wenig wird vergeben,
Wie aus dieser Diele je
Frische Rosen sich erheben!
Weh, verfluchtes Weib, Dir, weh!"

Die Sühne führt ein Einsiedler herbei, und da Anna gestorben ist, erwacht Erich vom Schlafe und sieht die Diele mit frischen Rosen überdeckt. Die bleiche Anna erscheint und legt seinen Ring auf sein Lager, dann verschwindet sie mit den Rosen. Erich singt wieder das Lied, mit dem er einst um Anna warb, das Lied der Sehnsucht und Liebe.

Ganz anders stellt Frankl in den drei Teilen seines Terzinengedichtes die Sage dar; er hebt sofort mit dem Hochzeitsmahle an, von dem sich die Braut beim elften Glockenschlage entfernt, um mit der Alten zusammenzutreffen. Die Braut hat aus einem „Zauberbuche" erfahren:

„ . . . Du wirst gebären,
Doch Du erfährst durch Kinder bange Not,
Und Deine Schönheit werden sie zerstören."

Zwölf Kinder stehen ihr in Aussicht, alle tötet die Alte in der bekannten Weise. Dann eilt die Braut zur Gesellschaft zurück, die unterdeß in dumpfem Brüten und seltsamem Schweigen bei einem furchtbaren Sturme dagesessen und die Abwesenheit der Braut gar nicht bemerkt hatte. Im nächsten Liede finden wir als alte Leute die Gatten in ihrem traurigen, kinderlosen Hause. Da der Mann klagt, verläßt sie das Zimmer, und er folgt ihr, weil er sie gekränkt zu haben glaubt. Im Hof entdeckt er ihre Schattenlosigkeit, verflucht sie:

„Wie Du verstießt die menschliche Natur,
Stoß' ich Dich fort von mir, und eher sprießen
Des Frühlings Rosen auf aus dürrem Grund,
Eh' sich der Gnade Quellen Dir ergießen,
Und zwischen mir und Dir ist mehr kein Bund!"

Die Büßende in der Kirche, die endlich den Kindern ihre Schuld abzubitten vermag, zeigt das letzte Lied. Sie stirbt, der Gatte erwacht: „von Morgenrosenpracht ist rings die öde Kammer überglühet".

Lenau hat sich bestrebt, das Ganze psychologisch zu vertiefen. Die übermenschliche Schönheit wird Anna zum Fluche, weil sie sich in sich selbst verliebt, darum in Schuld verwickelt wird. Dieses Grundthema wird festgehalten. Nicht Mutterleid, aber siebenjähriger Jammer hat ihr Antlitz bis zur Totenbleiche verheert. Sie büßt in dem, worin sie gefrevelt hat, und deshalb wird ihr Verzeihung zu teil. Sieben Kinder, sieben Jahre die Ehe, sieben Jahre die Buße, das ist eine geheimnisvolle Symbolik. Frankl kehrt nur das Grausige heraus, vergißt die Schuld zu begründen, dehnt die Jahre der Ehe zu lang aus und läßt die Schönheit als Fluch zu wenig hervortreten. Was bei Lenau ein genau verknüpftes Band von Schuld und Sühne, das ist bei Frankl ein wundersames, rätselhaftes Ereignis. Lenau hat ganz richtig gefühlt, daß er uns die furchtbare Heldin menschlich näher bringen müsse, Frankl dagegen steigerte noch das Schreckliche und brachte sich um einen guten Teil der Wirkung. Merkwürdig hat sich bei beiden Dichtern die von Hagberg erzählte Sage von den Rosen am Fenster mit der Sage von der Kinderlosen so fest vereinigt, daß sie im Fluch und der Sühne darauf anspielen.

Daß Frankl vielfach Momente der österreichischen Geschichte zu

Balladen und Mären verwertete, braucht bei dem Dichter des „Habsburgliedes" nicht erst betont zu werden. Der österreichische Patriot und der Jude waren in ihm zur schönsten Harmonie vereint, mit der gleichen, glühenden Liebe hat er unser schönes Vaterland und das jüdische Volk, zu dessen Geschichte er manches veröffentlichte, umfaßt. Wie er diese beiden zu vereinen wußte, dafür zeugt seine Märe, der überraschende Schlichtheit nachgerühmt werden kann, „Maria Theresia". Den Juden droht eine Vertreibung von ihrer alten Stätte, „aus der uralten Stadt im Böhmerland"; da eilt der Primator mit den Appellanten nach Wien; sie harren im Vorgemache der Audienz. Doch ein Kavalier erscheint und weist sie ab. Verzweifelt ruft einer der Rabbinen, ehe man Kinder verstoße, rede man mit ihnen, „es läßt ja Gott selbst mit sich reden auch". Der erschrockene Kavalier befiehlt ihm zu schweigen, aber nur lauter noch erhebt der Rabbi seine Stimme, da er merkt, daß die Majestät nahe sei. „Das schrei'n aus mir heraus zehntausend Seelen!"

Die Fürstin hörte — und erhörte sie.

Gewiß würden diese Balladen und Mären ihre Wirkung verfehlt haben, wenn nicht Frankl bemüht gewesen wäre, durch feinste Ausarbeitung der Form, durch Mannigfaltigkeit des Tones, durch sorglichste Beachtung des passenden Umfanges seine Stoffe richtig einzukleiden. Eine gewisse Trockenheit läßt sich nicht verkennen, fast möchte man sie für ein absichtliches Gegengewicht der stark arbeitenden Phantasie gegenüber halten, als bange Frankl, sich zu weit hinreißen zu lassen und die Herrschaft über sich zu verlieren.

Seine Muse neigt zur Beschaulichkeit, die Denkerfalte auf ihrer Stirne verleiht ihrem Antlitz Ernst und Strenge, sie kann nicht lachen, höchstens anmutig, halbschmerzlich lächeln. Woher das kommt, wir haben es schon erfahren, da wir die österreichischen Zustände, die Frankls Jugend erlebte, kennen lernten. Man wird vergebens unter seinen Liedern nach dem Ausdrucke hinreißender Leidenschaft suchen und ihm den Namen eines Dichters versagen, wenn man der Überzeugung ist, der Poet müsse dichten, „das Aug' im holden Wahnsinn rollend". Auch seine Liebeslieder sind meist sinnig und lauschig, oft entzückend in ihrer stillseligen Stimmung, wie etwa „Ich liebe Dich" oder „Erzähle mir", glücklich in graziöser Abrundung und nachdenklicher Tiefe, aber ferne vom Überschäumen frischer Jugendlichkeit. „Nah an Wonne grenzt das Leid", singt der Dichter einmal mitten im Glück, als fürchte er sich vor lauter Freude, als erschrecke er selbst vor jedem ungebändigten Gefühl.

Bei süßem Wonnetranke,
In Deiner Arme Rast,
Winkt starr mir der Gedanke,
Ein steinern kalter Gast.

Auch in der Lyrik sind die behandelten Stoffe nicht immer naheliegend, und doch würde man Frankl bitteres Unrecht thun, wenn man sie gesucht nennte. Seine reiche Phantasie, seine vielumfassende Bildung führen ihm von allen Seiten Bilder und Vorstellungen zu, er freut sich dieses geistigen Reichtums und ist gewohnt, die Sachen zu begucken. „Sinnend lausch' ich", sagt er selbst in einem Gedichte, „Rasten" und „Sinnen" heißt eine Sammlung seiner Lieder, zur Mahnung spricht er in „All-Leben" dieses Sinnieren geradezu als Forderung aus:

Wandelst Du am Bache
Durch den Wald gemach,
Sinne Du der Sprache
Seiner Wellen nach.

Wenn die Blume traulich
Dir entgegenlacht,
Weile Du beschaulich
Vor der duft'gen Pracht.

Den Krystall beachte,
Der den Tropfen birgt,
Liebevoll betrachte,
Wie er lebt und wirkt.

Liebevoll versenke
Dich in jedes Sein,
Wirst vielleicht, bedenke,
Blume, Welle, Stein.

Ganz charakteristisch für Franks Weise ist das Liebeslied „Phosphoreszenz":

Zur Barke still hinausgelehnt,
Schau' ich hinab ins Meer,
Das finster durch die Nacht sich dehnt,
So stumm, so groß, so leer.

Da in der weiten Einsamkeit
Gesellt die Sehnsucht mild
Mir, über Meer und Länder weit,
Dein treues, liebes Bild.

Und Deinen Namen in die Flut
Schreibt träumend ein mein Stab,
Da fühlt' das kalte Meer die Glut,
So daß es Flammen gab.

Und Deinen Namen feurig trägt
Das kalte Element,
Ich steh' erstaunt, wie es, bewegt
Von meiner Liebe, brennt.

Man kann nicht leugnen, daß dieses Motiv sinnig, ja, geistreich gefunden wurde, sowenig es sich aufgedrängt hat; es ist aber auch wieder weit entfernt von der kolossalen Phantastik in Heines „Nordsee", der mit der höchsten Tanne aus Norwegs Wäldern an die dunkle Himmelsdecke schreibt: „Agnes, ich liebe Dich!" — daß oben noch den Enkeln diese Flammenschrift erscheint. Bei Frankl etwas nicht Gewöhnliches, aber als etwas Selbstverständliches, gar nicht Verwunderliches vorgetragen. Und das läßt sich wiederholt in seinen Werken bemerken und verleiht ihnen den Reiz des Eigenartigen und Seltsamen.

Wohl das bekannteste und schönste seiner lyrischen Gedichte, das jeder Sammlung zur Zierde gereichte, ist „Asyl":

Hast Du ein tiefes Leid erfahren
Im wild bewegten Lebensdrang,
Dann flüchte aus der Menschen Scharen,
Zum Walde richte Deinen Gang.

Die Bäume und die Felsen wissen
Ein Wort zu sagen auch von Schmerz —
Der Blitz, der Sturm hat oft zerrissen
Der Felsen Brust, des Waldes Herz.

Sie werden Dir kein Trostwort sagen,
Wie anteillos die Menschen thun;
Doch wird ihr Echo mit Dir klagen
Und wieder schweigend mit Dir ruhn.

Wie hier an Lenau, so werden wir bei Frankl noch häufiger an Anastasius Grün erinnert, ohne den Unterschied zwischen ihm und diesen seinen Freunden zu verkennen. Frankl ist nicht von dem unheimlich-süßen Feuer verzehrt, das durch Lenaus Adern lodert; ihm blieb jene schrankenlose, hinreißende Rhetorik fremd, die Grüns Gedichte beschwingt. Die Melancholie Lenaus erscheint bei Frankl zur sanft-elegischen

Stimmung gedämpft, die nach trostvoller Versöhnung strebt; Grüns kühne Phantasie und mächtige Persönlichkeit mit ihrem sympathischen, aber häufig allzu weit gehenden Wortreichtum erscheinen bei Frankl einfacher, aber weniger mannigfaltig, in bescheidenerem Maße, nur etwas trocken. Frankls Natur ist nicht so ausgeprägt, weicher, sich bescheidend; allein, auch er kann als eine überaus erfreuliche Erscheinung gerühmt werden, welche das Banner eines, man möchte sagen, seligen Idealismus hochhält und die Überzeugung hegt: „Es liegt so Herrliches vor Dir im Klaren."

Groß ist das Glück, ein so hohes Lebensalter erreicht zu haben, wie Frankl in ungetrübter Gesundheit und geistiger Frische sich der Tage gefreut zu haben bis ans Ende, ohne vor dem Ende zu zagen, durchdrungen von der Übezeugung: „Es geht im Dasein keine That verloren." An seinem siebzigsten Geburtstage trat er mit einer dreibändigen Sammlung seiner poetischen Werke vor das Publikum, an seinem achtzigsten mit einem neuen Bande Dichtungen hervor, wie um zu beweisen, daß die Muse selbst „mit grauen Locken" noch nicht „verlebt" aussehe. Seither bescherte uns seine glückliche Sammlerthätigkeit die herrlichen Briefe Lenaus an Sophie von Löwenthal, eine der schönsten und ergreifendsten Briefsammlungen, die wir besitzen. Am Tage nach seinem Tode noch konnte die „Neue Freie Presse" wie alljährlich am 13. März ein Feuilleton mit Erinnerungen aus dem Jahre 1848 bringen. Goethe bemerkt einmal, das Eigne habe eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich ziehe und selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebe und vernichte. So verstand es auch Frankl, aus Verstecken, aus sorgsamer Hut Merkwürdigkeiten und Erinnerungen hervorzulocken, und seine Memoiren müssen reich an Aufschlüssen und charakteristischen Zügen sein, das lehren schon die Proben, die allmählich erschienen. Hoffentlich hat er sie im ganzen druckfertig hinterlassen, so daß er, der so vielen Freunden den Nachruf verfassen mußte, nun auch sich selbst den Nachruf hält.

„Durch Wort und That" wirkte Frankl sein Leben lang; treu und rastlos hat er seine Zeit ausgenützt, Glück und Schmerz ist ihm geworden; an Liebe wie an Auszeichnung und Anerkennung hat es ihm nicht gefehlt; in einem lieblichen Enkelkinde sah er sich weiter leben, und vom Tod ist er überrascht worden, ohne es zu wissen. Sollen wir die arabische Legende nicht für ihn verändern und sagen, daß bei seiner Erschaffung der Geist gerne die körperliche Hülle bezog und sie darum auch leicht verlassen durfte? „Viel geprüft und doch kein Meister," so hat Frankl von sich

gesagt. Aber er war ein Meister edler Menschlichkeit, ein Meister des Wohlthuns, ein Meister seiner selbst. Er war ein ehrlich und redlich Strebender, ein treuer Genosse der größten modernen Dichter Österreichs, ein edler Sohn unseres Vaterlandes und ein Dichter voll Begeisterung und Beruf, der nur dann sang, wenn sein Inneres erregt und bewegt worden war. Er verdient rühmliches Gedenken!

Emanuel Geibel.

*18. Oktober 1815 — †6. April 1884.

Emanuel Geibel.

Glücklich, wer, durch die Welt schweifend am Wanderstab,
Höchstes Wonnegeschick, bitterstes Leid erfuhr,
Und zuletzt in der Heimat
Grüner Stille den Frieden fand.

Wenn ein Menschenleben endet, wer kann es wagen, sogleich ein strenges Urteil zu fällen; wenn das Herz eines Dichters stille steht, wer hat den Mut, am kaum geschlossenen Grabe kritisch seinen Wert zu messen? Und aus dem Herzen waren die Lieder jenes Mannes geflossen, den sie an einem Apriltag des Jahres 1884 in seine Heimaterde senkten, während „die Glocke vom Turme zu Sankt Marien" mit dumpf dröhnendem Schlag Lübecks treuestem Sohn den Abschiedsgruß tönte. Wie sich die Hinterbliebenen wohl in schmerzlichem Gespräche noch einmal des Verstorbenen Gestalt, sein Wesen, seines Lebens Eigenheiten, oft unter Thränen lächelnd, vorstellen, so kann Emanuel Geibels größere Familie, und welcher Deutsche zählte nicht dazu? heute nur das Bild noch einmal mit Liebe schaffend auferbauen, das er als Dichter wies. Was einstens von seinem Wirken übrig bleibend den Zeiten nach uns teuer erscheinen wird, das heute schon kritisch ausscheiden zu wollen, hieße Prophetengabe sich anmaßen, und wer kann das wohl? Noch bebt in uns der Schmerz um den Verlust nach, wir können uns nur davon Rechenschaft geben, was wir an Geibel verloren haben, wir können nur sagen, was wir an ihm besaßen.

Er war ein Stück von uns, alles, was deutsche Herzen zu bewegen pflegt, hat er durchgefühlt, für alles, was uns erfreut und schmerzt, was wir hoffen und fürchten, hatte Geibel ergreifende, zum Herzen sprechende Worte. Wie die Memnonssäule die Strahlen der untergegangenen Sonne zu leise zitternden Klängen zu verdichten scheint, so hat er für jede noch so sanfte Regung des deutschen Gemütes den süßesten Ausdruck gefunden. In jedem Deutschen steckt, wenn auch in den verborgensten Winkel des Herzens gedrängt, ein Restchen sentimentaler Schwärmerei, wir spotten

darüber, wir suchen es uns hinwegzudisputieren, aber oft, wenn wir es selbst vielleicht am allerwenigsten wünschen, bricht es plötzlich hervor und bestimmt uns. Es ist die Erinnerung an die selige Jünglingszeit, die wir wohl in männlichem Hochmut die „blöde Jugendselei" zu nennen belieben, die jedoch keiner aus seinem Leben gerne getilgt sähe; jenes „Flügelbehnen, Segelspannen", jene „geheimnisvolle Glut", die uns oft bei tiefer Nacht wunderbar ergreift, jene „süße Ahnung", die kein neuerer Dichter in so mannigfaltigen Weisen besungen hat als Geibel. Jeder Deutsche wiederholt die Strophe:

O, denk' ich dran, so fliegt der Schauer
Noch heut mir durch die müde Brust;
Erquickend fließt in meine Trauer
Ein Sonnenblick vergeß'ner Lust.

Mag nimmermehr dies Herz genesen,
Sind Glanz und Frühling längst vorbei:
Glückselig bin auch ich gewesen;
Es war im schönen Monat Mai.

In jedem findet der Refrain ein Echo:

Denn ob in Kampf und Schmerz
Kein Hauch der Jugend bliebe:
Nie doch vergißt das Herz
Den Traum der ersten Liebe.

Geibel ist unermüdlich, diese Tage des Erwartens, diesen „Flügelschlag der Jugendzeit" zu preisen; diese romantische „Sehnsucht" giebt den Grundton für die reich modulierten Akkorde seiner Harfe. Aus der Stimmung heraus drückt er in der Jugend die Seligkeit dieses Gefühles aus, und noch mit ergrautem Haare freut er sich in der Rückerinnerung dieses glücklichen Zustandes. Allmählich freilich vertieft sich die Empfindung, sie läutert sich und findet ein höheres Ziel; aber im Grunde, was ist sie anders als das Suchen nach der blauen Blume? „Vom Zauberduft der blauen Blume trunken, des Herzens Rätseln sann der Dichter nach." Und so steht er vor uns, auch noch mit grauem Scheitel das Bild des deutschen Jünglings, dem sich in des Jahres und des Lebens „Veilchenzeit" die Brust höher hebt:

O, kennt ihr jene Sehnsucht, die so mild
Zu dieser Zeit die Menschenbrust durchzieht,
Die sanft mit jedem Frühlingshauche schwillt,
Mit jedem Veilchen voll und voller blüht,

Die, o so süß und doch so ungestillt,
Kaum weiß, wonach sie seufzt, wofür sie glüht,
Und endlich, wenn der Abendstern erscheint,
Der Hoffnung und Erinnrung Thränen weint?

In diesen Versen sprach der zweiundzwanzigjährige Geibel das Grundmotiv seiner Poesie aus, alle Sammlungen tönen es wieder, auch seine größeren Schöpfungen sind nur ein Nachhall dieses Gefühles. Wie durch eine Formel hat er in jener Strophe seines Gedichtfragmentes „Clotar" sein innerstes Wesen ausgedrückt, und der „Alternde", dem „ach, nur noch selten erscheint und im Fluge die Muse" gesteht in den „Spätherbstblättern" wieder ein, ihm gefalle es:

. . . tagwerkmüde dem Zug der Wolken
Nachzuschau'n und irgend ein Lied zu summen,
Wie's dem einsam Träumenden Hoffnung eingiebt
Oder Erinnerung.

Dadurch hat Geibel Begeisterung erregt bei der Jugend, und auch das reifere Alter lauschte willig in Stunden der Weihe seinen Klängen. Was ihn als Jüngling zu hohem Fluge beschwingt, das läßt auch den Greis nicht ermatten; was den Werdenden entflammt hat, das erwärmt den Scheidenden; was den Strebenden die rechte Bahn finden läßt und auf ein großes Ziel hinweist, das giebt dem Sterbenden ruhige Heiterkeit und gläubige Zuversicht. Der Kern, aber auch die Schranken seines Wesens sind dadurch bezeichnet, und es nimmt uns nicht wunder, daß so manches harte Urteil über ihn gefällt wurde. Man hat ihn lobend und tadelnd einen „Minnesinger" genannt, ohne mit dieser Bezeichnung seiner Eigenart völlig gerecht zu werden; manches freilich spricht für diesen Namen. Eine gemäßigte Temperatur, eine gewisse Gleichmäßigkeit ist ihm eigen, wenn wir auch das Zunehmen seiner künstlerischen Reife nicht verkennen dürfen. Entwickelung ist vorhanden, wenn sie gleich nicht groß ist. Das Leben zeichnet zwar in das Antlitz des Jünglings Furchen und Falten, aber die Züge werden dadurch nicht geändert. Man möchte sagen, Geibels Stimme wird allmählich voller, aber nur um wenige Schattierungen tiefer. Der Fortschritt zeigt sich vor allem darin, daß Geibel manches vermeiden lernt, was er sich früher gestattet hatte, daß er sich frei macht von den fremden Elementen und seine Art immer mehr und immer selbständiger ausbildet.

Es ist uns jetzt möglich, Geibels Wirken zu überblicken, da kurz vor seinem Tode seine „gesammelten Werke" in acht Bänden erschienen sind. In ihnen liegt uns aber zugleich Geibels Biographie aufgeschlagen;

wenn wir gar nichts von seinem Leben wüßten, wir könnten uns doch aus seinen Gedichten über jedes wichtigere Datum unterrichten. Ja, mancher Erlebnisse wird so häufig gedacht, daß wir schon daraus entnehmen könnten, Geibel habe vor allem ein Innenleben geführt; und das erfahren wir auch aus anderen Quellen. Da Geibel außerdem bei seinen Gedichtsammlungen Ort und Zeit ihres Entstehens angegeben hat, fällt es uns nicht schwer, die einzelnen Perioden zu scheiden.

Im Weinmonde des Jahrs, da man achtzehnhundertundfünfzehn
Schrieb und des Leipziger Siegs Feier zum andern beging,
Ward ich geboren zur Welt in mitternächtiger Stunde.

Also am 18. Oktober 1815 und zwar in Lübeck, wie wir aus dem „Buch Elegien" weiter erfahren, wurde Emanuel Geibel geboren. Sein Vater war Pastor,

Streng schriftgläubig, doch mild und jeder Verketzerung abhold
Uebt' er, sich selber getreu, freudig der Lehre Gebot,
Stritt um die Form des Bekenntnisses nie und achtet' als Bruder
Jeglichen, der sein Heil bei dem Erlöser gesucht.

Er steht der Familie etwas fern, seinen Pflichten nachkommend, seinen Studien hingegeben. Aber neben dem Ernste des Vaters waltet die Milde der Mutter, „heiter, beweglich und rasch".

Denn anmutig gesellt zu dem treuesten deutschen Gemüte
Floß noch ein Tropfen in ihr leichten französischen Bluts.

Denn „ihr Ahn' war von der Loire geflohen, um der Verfolgung der „Ketzer" zu entgehen, und hatte sich am Main angesiedelt.

Jung einst hatte den Tanz sie geliebt und am Zauber der Bühne
Mächtig bewegt sich erfreut, bis es die Sitte verbot.
Doch sie erzählte mit Lust noch davon. Auch trat sie im Zwielicht
Wohl ans Klavier und sang schlichte Romanzen uns vor.

Geibel rühmt ihre Liebe für die Natur, die sie auch ihren Kindern einzupflanzen suchte, und so lernten sie von ihr „an den Wundern des Tags sich erquicken, lernten die Schönheit sehen, wo sie dem Auge sich bot". Geibel wuchs also in der Stille eines protestantischen Pfarrhauses auf, die wie geschaffen erscheint, das sinnige Wesen eines Lyrikers zu zeitigen; der Geist des Friedens ist darüber gebreitet, etwas gedämpftere Töne sind ihm eigen, geklärt, ja, verklärt zeigt es sich:

Der Samstagabend dämmert. Draußen flockt
Der Schnee herab. Im Zimmer dunkelt's tief
Und nur des Ofens Flackerschein umspielt

Den großen Schreibtisch und den Bücherschatz,
Der Band an Band sich an den Wänden reiht.

Der Pfarrer übersinnt den Text noch einmal, „den er andern Tags erläutern soll", er sucht eben den Übergang zum Amen; selbst in tiefster Seele bewegt findet er das rechte Wort:

Da tritt sein junges Weib herein mit Licht,
Doch, wie sie des geliebten Mannes Stirn
Vom Strahl des Geistes überleuchtet sieht,
Erscheint er plötzlich schöner ihr, wie sonst,
Voll fremder Hoheit, fast wie ein Prophet,
Und zaudernd bleibt sie auf der Schwelle steh'n.

In solcher Atmosphäre muß sich ein tieferes Ausbilden des Innern, ein gewisses Verzärteln des Herzens, eine weichere Stimmung, ein Kultus des Fühlens einstellen, und das sind die Elemente, die Geibels Eigenart bedingen. Verstärkend tritt der Eindruck von Lübeck hinzu; die altertümliche Stadt mit ihren Giebeldächern und historischen Erinnerungen, mit dem ganzen Zauber des Lauschigen und Traulichen spricht zu dem empfänglichen Knaben und nimmt seine Seele so sehr gefangen, daß er immer wieder zu ihr zurückkehrt, auch da er schon längst die Schönheit anderer Gegenden geschaut hat: Vaterhaus und Vaterstadt, Pfarrhaus und Hansestadt machen Geibel zum tüchtigen Manne mit dem kindlichen Gemüt. Er wird nicht müde, dankbar dieses Einflusses zu gedenken.

Wir kennen das Lieblingsplätzchen, das sich der Knabe ausgesucht hatte. Zwischen den Dächern der spitz aufsteigenden Giebel saß er an heiteren Tagen gerne, der Ort war so „traulich",

Lustig und sonnenerwärmt und umkreist vom Fluge der Tauben
Mit weit offenem Blick über die untere Stadt,
Über die Gärten am Fluß und die lindenbeschatteten Wälle
Bis zu des doppelten Thors mächtigen Türmen hinaus.

Wie schallt dort volltöniger das Glockengeläut! Dort lauscht er dem Schwärmen der Vögel, folgt er dem Zuge der Wolken, dort legt er in kindlichem Spiele schwebende Gärten an, wie sie Semiramis gehabt hatte. Auf dieser Stätte geht ihm der Reiz der Grimmschen Volksmärchen auf, in Fouqués Dichtungen, in Schillers Tragödien schwelgt er, Tiecks Phantasus wird „zerlesen"; zum ersten Male fügen sich hier seine Gefühle zum rhythmischen Gang, freiwillig zum Reim.

Dreimal selige Stunden des unbewußten Gestaltens,
Die ich im heimlichen Nest droben am Dache verträumt.

In jungen Tagen, in gold'ner Frühlingszeit:

Da ward ein heimlich Klingen
In meiner Seele wach;
Die Meister hört' ich singen,
Und sang den Meistern nach;

Ich sang in dunklem Triebe
Aus frohbewegter Brust
Von Vaterland und Liebe,
Von Wald- und Wanderlust.

Und wie im leichten Reigen
Der Reim den Reim gebar,
Kaum wußt' ich, was mein eigen,
Was nur ein Echo war.

Solche Lieder sang Geibel in Lübeck und in Bonn, wohin er mit neunzehn Jahren als Student der Philologie zog. Die Weingegend, der herrliche Strom, das leichtere Leben der rheinischen Städte, das Reizvolle, das jeder Fuchs empfindet — auch an Geibel sind sie nicht ohne tiefen Eindruck vorübergegangen; der Beisatz französischen Blutes beginnt sich in seinen Adern zu rühren, er wird lustig, lebensfrisch, ein flotter Bruder Studio.

Im Herbste, wenn die Trauben glüh'n,
Und froh die Keltern schallen,
Da hebt der Sinn mir an zu blüh'n,
Das Blut mir an zu wallen.

Und ringsumher ist Weingebiet,
Und goldne Ströme rinnen,
Es klingt der Tanz, es schallt das Lied
Der ros'gen Winzerinnen.

Es treibt das Herz mich hin und her,
Und zuckt wie eine Flamme:
Verleugnen kann ich's nimmermehr,
Daß ich von Winzern stamme.

Erst meinen Vater trieb sein Stern
Zur Hansastadt im Norden,
Wo er im Weinberg dann des Herrn
Ein rüst'ger Winzer worden.

Denn kam ich auch am Ostseestrand
Das Licht der Welt zu suchen;
Mein Stammhaus steht im Frankenland
Im Dorf zu Wachenbuchen.

Und wie mein Urahn Most geschenkt
Für durst'ger Wandrer Kehlen,
Hat er mit Gnadenwein getränkt
Die gottesdurst'gen Seelen.

Da lauscht aus Rebenlaub hervor
Das Zeichen der Familie,
Auf hellem Schild hoch überm Thor
Die rot und weiße Lilie.

Wohl zog sein hoher Geist auch mich
Auf ernste Lebensbahnen,
Doch stets, wann's herbstet, rühret sich
In mir das Blut der Ahnen.

Und Ruh' noch Rast nicht hat mein Sinn,
Bis ich im Kreis der Zecher
Geküßt die schönste Winzerin,
Geleert den vollsten Becher.

Manches übermütige Lied schmettert er keck heraus, und wahrlich — das Cerevis steht ihm gut zu Gesicht. Es würde Geibel etwas zum

Typus des deutschen Jünglings fehlen, wenn er nicht die „Kneipe" mitunter dem Kolleg vorgezogen hätte, wenn er nicht gewagt hätte, den Gedanken auszusprechen:

Besser künftighin dein Wesen
Zu versteh'n in Scherz und Schmerz,
Werd' ich dich beim Weine lesen
Statt im Seminar, Properz.

Und solcher Scherze, solcher echt anakreontischer Züge — wer denkt dabei nicht des jungen Gelehrten Lessing — finden wir mehrere bei Geibel, jedoch nur während der zwei Bonner Semester. Er verrät sich:

Wenn nur nicht das schönste Mädchen,
Das da blüht im ganzen Städtchen,
Wohnen wollte just am Weg,
Den ich ziehn muß ins Kolleg!

Solcher Augen tiefen Schimmer,
Solche Lippen sah ich nimmer,
Solch Gelock von rotem Gold,
Wie's um ihre Schultern rollt.

Seh' ich im Vorübergehen
Morgens sie am Fenster stehen,
Überläuft's mich, ach, so heiß,
Daß ich kaum zu grüßen weiß.

Wenn nur dann am selben Wege
Nicht die stille Schenke läge,
Wo im Gärtlein, rebumkränzt,
Man den besten Wein kredenzt!

Dort, die Glut mir fortzuspülen,
Such' ich einen Trunk im Kühlen;
Doch die Nachtigall vom Baum
Singt mich ein in Liebestraum.

Und in sein Gespinst versinkend
Trink' ich schwärmend, schwärm' ich trinkend,
Bis es vollends mir entschwand,
Daß mein Sinn auf Weisheit stand.

Alle diese Lieder wurden aber erst später veröffentlicht, da sich das Publikum nach der ersten Sammlung bereits ein abgeschlossenes Bild von Geibel gemacht hatte, und eines, welches von der „Bibel", dem Kommers-

buch, aufgenommen wurde und das bekannteste der lustigen Lieder ist, fehlt auch in der Gesamtausgabe, jenes Lied nämlich vom modernen Orpheus:

Ein lustiger Musikante
Spazorte einst am Nil,
Da kam mit eins gekrochen
Ein großer Krokodil.

Sollte sich Geibel dieses gelungenen Studentenscherzes geschämt haben?

Von Bonn wandte sich Geibel 1836 nach Berlin; allein, auf die Ungezwungenheit des Rheinlandes konnte ihm das Leben in der damals noch kleinstädtischen Hauptstadt von Preußen nicht ganz behagen.

In der Gesellschaft, wo am blanken Theetisch
Das Wasser brodelt und der Blaustrumpf glänzt,
Und wo prosaisch bald und bald poetisch
Des Geists Rakete durch die Luft sich schwänzt,
Langweilt' er sich: er liebt' es nicht, den Fetisch
Mit anzubeten, den man just bekränzt;
Er schwieg darum und that er auch den Mund auf,
So war's zu gähnen nur von Herzensgrund auf.

Auch haßt' er Ceremonien und Visiten,
Manschetten, Binde, Frack, den Hut im Arm,
Den Mund voll Phrasen und das Herz voll Nieten
Und fader Püppchen aufgestutzten Schwarm;
Ja, hätte manche Dame zu gebieten,
So würde längst ihm in der Hölle warm,
Damit er qualvoll dort es lernen müsse,
Wie man die schönberingte Hand ihr küsse.

Er vergräbt sich in alte Folianten, sucht das Gold der Schönheit und Weisheit und lauscht dem Rauschen der tiefverborgenen Lebensquellen. „Ernsthaft ans Werk, zum Frohsinn aufgeräumt, das war sein Wort und das war seine Weise." Wir vernehmen auch wieder, wer sein Lieblingsdichter in dieser Zeit gewesen: Ariost (I, 86). Und daß es ihm gelungen ist, in dem Schachte der fremden Litteraturen den Diamanten der Schönheit zu finden, das hat er später wiederholt bewiesen, da er durch herrliche Übertragungen den Geist und den Glanz der Fremde für uns Deutsche gewann.

Diese Lektüre regte sein Herz aber zur „Sehnsucht" auf (I, 93) und ließ ihn wie Mignon singen:

Ich blick' in mein Herz und ich blick' in die Welt,
Bis vom Auge die brennende Thräne mir fällt;
Wohl leuchtet die Ferne mit goldenem Licht,
Doch hält mich der Nord, ich erreiche sie nicht.
O, die Schranken so eng, und die Welt so weit,
Und so flüchtig die Zeit!

Ich weiß ein Land, wo aus sonnigem Grün,
Um versunkene Tempel die Trauben glühn,
Wo die purpurne Woge das Ufer beschäumt,
Und von kommenden Sängern der Lorbeer träumt,
Fern lockt es und winkt dem verlangenden Sinn,
Und ich kann nicht hin!

O, hätt' ich Flügel, durchs Blau der Luft
Wie wollt' ich baden im Sonnenduft!
Doch umsonst! Und Stund' auf Stunde entflieht —
Vertraure die Jugend, begrabe das Lied! —
O, die Schranken so eng und die Welt so weit,
Und so flüchtig die Zeit!

Geibel müßte kein deutscher Jüngling gewesen sein, wenn nicht auch ihn der Süden, das Land unserer Träume, gelockt hätte. Zu seiner Freude wurde diesen Wünschen unerwartet Erfüllung zu teil. Der russische Gesandte in Athen gewann ihn durch Bettina zum Erzieher seiner Kinder, und so verbrachte Geibel die Jahre 1838 bis 1840 in Griechenland; der Geist der Alten sprach ihn lauter an, seit er ihren heiligen Boden beschritt:

Lebendig wandelt ihr mir nun zur Seite,
Ein hoher Chor befreundeter Gestalten.

Nicht mehr im dumpfen Hörsal ärgerte sich der Dichter über die Kommentatoren der Alten, er brauchte sich aber auch nicht mehr in der Kneipe besseres Verständnis zu holen; die Akropolis leuchtete auf ihn herab, und die stummen Zeugen wechselvoller Tage, hohe Säulen, erhabene Trümmer der antiken Welt verkündeten ihm deutlicher die Geschicke, die sie geschaut hatten. Trunkenheit überkommt ihn, zum erstenmal glaubt er den Frühling, glaubt er die Schönheit zu erblicken, und ein neues Ideal der Dichtung geht ihm auf; ihm ist's, als feierte er seine Auferstehung, denn:

Das Herz hat auch sein Ostern, wo der Stein
Vom Grabe springt, dem wir den Staub nur weihten!
Und was du ewig liebst, ist ewig dein.

Aus diesen wechselnden Eindrücken ging die erste Sammlung von Geibels Gedichten hervor, die 1840 bescheiden und schlicht dem Publikum vorgelegt wurde. Und wie hat sie es verstanden, sich in die Herzen der Menschen hineinzuschmeicheln! Schon nach vierundvierzig Jahren konnte die Jubiläumsauflage hergestellt werden; sie sollte, herrlich ausgestattet, dem Dichter am ersten Osterfeiertage des Jahres 1884 von Enkelhand überreicht werden. Leider vereitelte der jähe Tod, was von der Verlagsbuchhandlung in so sinniger Weise vorbereitet war, und ließ Geibel die Freude der hundertsten Auflage nicht mehr genießen. Es liegt etwas Rührendes in der Thatsache, daß die Sammlung, die den ersten Schritt des Dichters bedeutet hatte, so hochgeehrt auf seinem Sarge ruhte, ein Zeichen, wie teuer der Verstorbene seiner Nation gewesen war.

Und diese erste Sammlung! Welches sind denn die Elemente, die ihr eine so ungewöhnliche Wirkung sicherten? Was hatte sie den Deutschen zu sagen, daß sie sich an ihr nicht satt lesen können? Goethe war tot, die frivol-sentimentale Muse Heines beherrschte den Markt, das junge Deutschland suchte die klassischen Formen unserer Litteratur zu zertrümmern. Die Romantiker, die Schwaben hatten ihre Verehrer. Rückert brachte das Getändel, Freiligrath die Glut des Orients in deutsche Verse, Lenau byronisierte. Die politischen Dichter machten die Poesie zur Magd der Revolution. Das Chaos schien wieder hereinzubrechen. Weh dir, daß du ein Enkel bist!

Da trat Geibel mit einem schlichten Büchlein auf; das Toben, welches das große Meer der Lyrik aufwühlte, war zu einem leichten Wellengekräusel abgeklärt, und mit Freuden erkannten die Deutschen in den einfachen Liedern Geibels allmählich sich selbst wieder, nicht entstellt durch den Kampf des Tages, in der holden Dämmerung des Abends. Es war, als ertönte nach einem tollen, wüsten Streite plötzlich das Aveglöcklein, als stiege der Mond am Himmel auf, als lagerte der Friede sich über die aufgeregten Gemüter. Hoffnung und Erinnerung sprach aus den Blättern, jugendfroher Mut und melancholische Sehnsucht. Die Verzweiflung von Lenaus zerrissenem Herzen zeigte sich als zarte Klage eines verwundeten Gemütes, die schneidende Ironie Heines als milder Humor; das kernige Wesen Uhlands war zur biederen Schlichtheit, die romantische Süßigkeit Eichendorffs zur süßesten Sangbarkeit geworden, und es mangelte Geibel auch jener Zusatz von Herbheit, den wir bei Chamisso bemerken. Die Form wies seltene Vollendung auf, ohne doch in die marmorkalte Glätte Platens oder das spielerische Formgeklingel Rückerts auszuarten. Viel hatte Geibel nicht zu berichten, aber das Wenige wußte er so einschmeichelnd zu sagen, das klang alles in so rüh-

render Melodie, daß es bald von allen Lippen wiedertönte und den liebenswürdigsten Dichter bald zum geliebtesten machte.

„Von Vaterland und Liebe, von Wald- und Wanderluft," von Frühling und Liebesglück, von Mondnacht und Liebesklage tönt es in seinen Liedern; vieles ist wirklich nicht sein eigen, sondern ein Echo. Wer hört nicht Heinesche Klänge dem Gedichte an, das Clara Schumann so wundervoll in Musik gesetzt hat:

Die stille Wasserrose
Steigt aus dem blauen See,
Die feuchten Blätter zittern,
Der Kelch ist weiß wie Schnee.

Da gießt der Mond vom Himmel
All seinen goldnen Schein,
Gießt alle seine Strahlen
In ihren Schoß hinein.

Im Wasser um die Blume
Kreiset ein weißer Schwan;
Er singt so süß, so leise,
Und schaut die Blume an.

Er singt so süß, so leise
Und will im Singen vergehn —
O Blume, weiße Blume,
Kannst du das Lied verstehn?

Ebenso vernimmt ein aufmerksam hinhorchendes Ohr Chamisso, Goethe, Uhland, Eichendorff, ohne doch im geringsten Geibel zu verkennen. Schon in dieser ersten Sammlung stehen Gedichte, die ganz ebenso der alte Dichter hätte singen können, ja, manche Vorstellungen, manche Bilder lassen sich durch alle Sammlungen hindurch verfolgen. Geibel hat die größte Vorliebe für den Mond, und jeder Deutsche teilt mit ihm diese Vorliebe, wenigstens in unseren Tagen. Wenn das „Mondlicht von den Zweigen tropft", alles verschönernd und verklärend, alles in zauberhafte Dämmerung hüllend, wem geht dann nicht das Herz auf in unnennbaren Gefühlen, bewegt von unendlicher Sehnsucht. Es scheint nicht immer so gewesen zu sein; nicht bei allen Völkern, auch nicht zu allen Zeiten bei demselben Volke hat der Mondschein dieselben Gefühle erregt, das können wir in der Litteratur ganz deutlich verfolgen. Uns Deutschen z. B. scheint das romantische Gefühl für die Schönheit der Mondnacht erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aufgegangen zu sein, und ich wage die Behauptung, daß es nur jenen Zeiten eigentümlich ist, die Scherer weibliche genannt hat; die männlichen haben kein Organ dafür. Das Nähere muß einer besonderen Darstellung vorbehalten werden, doch läßt sich vorgreifend schon jetzt sagen, daß einer derjenigen, welche hauptsächlich dazu beigetragen haben, dieses Gefühl litterarisch zu machen, Emanuel Geibel gewesen sei. Nach einer beiläufigen Schätzung wird bei ihm, abgesehen von den Zeitgedichten, der Mond auf jeder dritten oder vierten Seite bedeutungsvoll oder doch nebenbei erwähnt. Dies ist kein Zufall, sondern charakteristisch für Geibel, und gehört in eine Reihe mit

anderen seiner Neigungen. Er liebt die Dämmerung, den Frühling; seine Lieblingsblumen sind außer den Veilchen vor allem die Lilien, die er nicht müde wird, zu besingen oder doch in Bildern zu verwenden. Ihm ist das Rauschen des Waldes, das Klingen der Glocken sympathisch, ganz besonders aber ergreift ihn der Ton des Waldhorns, also auch die gedämpften Klangeffekte. „Des Waldhorns Klang verschwimmt im Abendrot" — wir können von ihm sagen, was er von Ludwig Uhland sang (VIII, 15 f.):

Drum, wenn wir seinen Weisen lauschen,
Umweht es uns wie Heimatluft,
Wir hören deutsches Waldesrauschen,
Wir atmen deutschen Maienduft.
Die Herrlichkeit verschollner Tage
Steigt mondbeglänzt vor uns herauf,
Uns geht beim Waldhornruf der Sage
Das Herz in süßem Schauder auf.

Er rühmt an Uhland, was ihm selbst eigentümlich war, und vereint in der einen Strophe fast alle hervorgehobenen Elemente. Noch etwas kommt hinzu, was gleichfalls charakteristisch ist. Seine immer rege Sehnsucht, jenes Gefühl des Fortstrebens aus der Gegenwart in die unbekannte Zukunft, vergleicht er mit Vorliebe dem Kranich, er selbst erscheint sich als ein Kranich:

Bau' ihm das traulichste Nest, nicht läßt vom Wandern der Kranich;
Ewige Sehnsucht treibt wieder zur Fahrt ihn hinaus.

Auch der melancholische Ruf dieses Vogels bewegt ihn mächtig. Und dann weiter: er fühlt sich als neuer Romantiker hingezogen zu dem eigentlichen Wandervolke, den Zigeunern, und erscheint sich wohl als „der Zigeunerbube im Norden". Der wandernde Spielmann, „der arme Taugenichts", ist eines seiner Ideale: „Fort ziehn die Gestalten. — Wer sagt dir, wohin?" Der Alternde freilich findet sein Ziel, aber es liegt über den Wolken, und die Eingangspforte dazu ist — das Grab in der Heimaterde.

Alle diese Züge nun finden wir schon in der ersten Sammlung von Geibels Gedichten beisammen: wundert es uns noch, daß er uns Deutschen so vertraut werden konnte, wundert es uns, daß viele seiner Lieder dem Schatze zugezählt werden, den das deutsche Volk am sichersten bewahrt in seinem Herzen als Volkslied. „Vöglein, wohin so schnell? — Nach Norden, nach Norden!" (I, 39), „Die Liebe saß als Nachtigall Im Rosenbusch und sang" (I, 40), „Der Frühling ist ein starker Held,

Ein Ritter sondergleichen" (I, 34), „Und als ich aufstand früh am Tag Und meinte, daß es noch Winter sei" (I, 31), und dann vor allem

Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus,
Da bleibe, wer Lust hat, mit Sorgen zu Haus;

wohl das bekannteste von Geibels Liedern (I, 49), dessen Wirkung er uns selbst geschildert hat in dem Gedichte (III, 76 ff.): „Ich fuhr von Sankt Goar Den grünen Rhein zu Berge." Ein Schiff zieht ihm entgegen, das laubbekränzte Studenten und ein schönes Mägdlein zu Thale fährt.

Und horch, nun unterschied
Das Singen ich der andern:
Da war's mein eigen Lied,
Ich sang es einst vom Wandern;

Ich sang's vor manchem Jahr,
Berauscht vom Maienscheine,
Da ich gleich jenen war
Student zu Bonn am Rheine.

Wie seltsam traf's das Ohr
Mir jetzt aus fremdem Munde!
Ein Heimweh zuckt' empor
In meines Herzens Grunde.

Ich lauschte, bis der Klang
Zerfloß in Windesweben;
Doch sah ich drauf noch lang
Das Schifflein glänzend schweben.

Es zog dahin, dahin —
Still saß ich, rückwärts lugend;
Mir war's als führe drin
Von dannen meine Jugend.

Auch in der Jugendsammlung schon dieses Gefühl, er ahnt es selber kaum:

Sing' ich von künft'gem Glück?
Sing' ich den süßen Traum
Der Jugend mir zurück?

Sehnen und Gedenken, Hoffnung und Erinnerung immer wieder! Er liebt den sogenannten Natureingang, stellt überhaupt gerne in der ersten Strophe die Situation dar, aus der die Stimmung seines Liedes hervorgeht, ein Zug, den Geibel mit dem Volksliede teilt; er liebt durchgeführte Bilder, die freilich in den ältesten Gedichten mitunter geistreicheln. Die Liebesverhältnisse, die Geibel besingt, sind typisch für den deutschen Jüngling, ebenso die nationalen Gefühle, unter denen der deutsche Jüngling zum Manne wird. Die Liebe zu Deutschland verläßt Geibel auch unter dem griechischen Himmel nicht, und die Gedanken schweifen, Zugvögeln gleich, sehnsüchtig heim ins Vaterland; für *eine* deutsche Nebelnacht möchte er die süßen Mondnächte zu Athen hingeben. Überall denkt er an das Geschick des zerrissenen geliebten Deutschen Reichs und bezieht alles, was er erlebt, darauf.

Und er kehrt endlich heim von Ägeus' Flut.

O, wohl ist's schön an jenem Meer!
Die schlanke Palme sah ich ragen,
Der Tempel Säulentrümmer lagen
Umblüht von Rosen um mich her;
Der Himmel wölbte sich krystallen,
Von Düften schien die Luft zu wallen,
Zu leisem Zitherschlag erklang
Vom Meer des Fischers Abendsang,
Der in der Bark' auf lichter Spur
Gen Salamis hinüberfuhr.

Und doch! ich fühlte keine Lust,
Es schlich ein krankhaft brennend Sehnen
Wie Fieberhauch durch meine Brust,
Und kaum erwehrt' ich mich der Thränen.
Ich saß auf zack'gem Fels und lauschte,
Ob nicht aus Nord ein Lüftchen rauschte;
Das sog ich durstig atmend ein,
Als ob's mich tief erquicken müßte;
Es konnte ja zur fernen Küste
Ein Gruß aus Deutschlands Wäldern sein.

Der Odysseus ist wieder daheim — „. . . o, welche Zauber liegen in diesem kleinen Wort: Daheim!" Er lebt nun an verschiedenen Punkten Deutschlands, in Eschеberg, in Lübeck, in St. Goar. Der König von Preußen hat ihm ein Jahresgehalt verliehen, wie Ferdinand Freiligrath eines bezog; dadurch war er wenigstens einigermaßen sichergestellt und konnte seinem Wunsche gemäß als unabhängiger Mann ohne bestimmtes Amt seiner Kunst leben. Seine Stimmungen wechseln, mitten in das tolle Leben mit Freiligrath und Levin Schücking, das uns ein köstlicher Brief Freiligraths schildert,*) lugt gespenstische Laune, während der Zeit in Malsburgs Gesellschaft auf Schloß Eschеberg mischt sich unter spanische Romanzen ein Lied, wie

Wenn sich zwei Herzen scheiden,
Die sich dereinst geliebt,
Das ist ein großes Leiden,
Wie's größ'res nimmer giebt.

Es klingt das Wort so traurig gar:
Fahrwohl, fahrwohl auf immerdar!
Wenn sich zwei Herzen scheiden,
Die sich dereinst geliebt.

Mendelssohns Melodie dürfte untrennbar mit diesem Volksliede verbunden sein. Und ernstere Seiten seines Wesens künden sich an, die Not des

*) Wilhelm Buchner, „Ferdinand Freiligrath". Lahr 1882. II, 77 ff.

Vaterlandes bewegt das Herz des Dichters und legt ihm die „Zeitstimmen" in den Mund. „O Deutsches Reich, sei stark und eins!"

Halt' fest zusammen, doch nicht wie ein Bettlermantel bunt geflickt,
Nein, einem Banner sei du gleich, in dreißig Farben froh gestickt.

Und den deutschen Dichtern ruft er zu:

Bedenkt: es ist das Dichterherz die Glocke, die die Stunde schlägt;
In ihm versammelt sich der Hall, der murmelnd läuft von Haus zu Haus,
Und vollen Schwunges sendet's ihn melodisch in die Welt hinaus.

Als der Jüngling klimmt er hinunter zum Kaiser Barbarossa, er versenkt sich in die großen historischen Erinnerungen Deutschlands, zugleich aber drückt er voll freudiger Zuversicht seine „Hoffnung" aus (I, 197):

Und droht der Winter noch so sehr
Mit trotzigen Gebärden,
Und streut er Eis und Schnee umher,
Es muß doch Frühling werden.

Und der Dichter führt weiter ein bewegtes Wanderleben; während ihn die Tagesinteressen, besonders die politischen, lebhaft bewegen, versenkt er sich in die Vergangenheit und schöpft manchen poetischen Stoff daraus; immer wieder kehrt er jedoch in Lübeck ein, um sich durch Berührung mit der Heimaterde neue Kraft zu holen. Er beschreitet die dramatische Laufbahn mit seinem „König Roderich", einer Tragödie*), von der er wieder sagen mußte, „kaum weiß ich, was mein eigen, was nur ein Echo war". Man braucht den Motiven nicht nachzujagen, um zu erkennen, daß er sich bei der Ausarbeitung in Schillers und Shakespeares Dramen Rats erholt hat. „König Roderich" war die erste litterarische Frucht von Geibels Aufnahme der spanischen Litteratur, welche die Bibliothek zu Escheberg reichlich enthielt. Die Bekanntschaft mit Mendelssohn-Bartholdy während eines Berliner Aufenthalts bringt Geibel auf seinen prächtigen Operntext „Die Loreley", welcher der Eigenart des Dichters besser entsprach; konnte doch der Dramatiker wieder und wieder dem Lyriker das Wort überlassen. Der tragische Konflikt entstammt in den beiden genannten Dramen derselben Schuld des Helden, der Fortschritt zeigt sich aber in der Ausführung; Loreley braucht „nicht mehr ihre Schande durch die Welt zu tragen", was uns an Florinde, der verlassenen Geliebten Roderichs, so unangenehm berührt. Und solcher Art ist auch der Fortschritt,

*) Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag, 1844. Fehlt in der Gesamtausgabe.

den die 1847 erschienenen „Juniuslieder" gegenüber der ersten Sammlung zeigen; die Motive bleiben die früheren, werden aber besser herausgearbeitet, deutlicher gefaßt. Noch immer befängt ihn „das Geheimnis der Sehnsucht", noch immer schwelgt er in süßen und schmerzlichen Erinnerungen an die Jugendzeit, aber die Aufgabe des Dichters baut sich ihm großartiger auf, er weiß, daß er einem „priesterlichen Geschlechte" angehört (II, 97). Die Anfeindungen, die er zu erdulden gehabt hat, sein Streit mit Herwegh, seine veränderte Stellung unter den dichtenden Zeitgenossen legen ihm ein solches Betonen des Dichterberufes nahe.

Behagt mein Lied euch nicht, so laßt mich gehen
Und horcht den Weisen andrer, die geschwinde
Nach eurer flücht'gen Gunst den Mantel drehen.

Ich singe dann den Wäldern und dem Winde,
Den lichten Sternen über blauen Seen,
Doch kann ich singen nur, was ich empfinde.

Und diese Überzeugung ließ ihn auch die Stelle leicht erkennen, die er in der Politik einzunehmen hatte. Wohl zählte Geibel zu den begeistertsten deutschen Patrioten, wohl war er einer der hervorragendsten Vertreter der deutschen Einheitsbestrebungen und hatte für Schleswig-Holstein glühende Racherufe hinausklingen lassen, aber zu dem Pöbel mag er nicht gehören, der die Purpurfetzen des Königsmantels um die Schultern schlägt. Während des Freiheitstaumels von 1848 warnt er in ernster Weise:

Freiheit ist wie ein starker Wein;
Dem Manne wird sie stets gedeihn;
Aber ihr zecht und schreit wie Knaben,
Ihr werdet morgen Kopfweh haben.

Er beteiligte sich nicht am Kampfe, stieß nicht gleich so vielen seiner Kollegen in die Sturmtrompete, mit bewegtem Herzen aber folgte er in Lübeck den Zeitereignissen; er hoffte fromm, es werde aus dem dunklen Gären „Die Eintracht wie ein lächelnd Kind erstehen"; mit Thränen sah er seinen Wahn betrogen. Nun aber wurde er nicht müde, stets von neuem, stets lauter seine Stimme für das alte Reich, für die deutsche Ehre zu erheben. Seine „Heroldsrufe" begleiten die verschiedenen Phasen der deutschen Geschicke von 1849 bis 1871. Freilich gab es anfangs nicht viel Wahrscheinlichkeit, daß seine Hoffnungen erfüllt würden. Und wie mußte das gerade Geibel schmerzen, der mit so viel Überzeugung den spanischen Begriff von Ehre dramatisch behandelt hatte. Nun sucht er

die deutsche Ehre dort, wo sie sich ihm lebendig darbietet, in der älteren deutschen Litteratur, er versenkt sich in germanistische Studien, versucht eine Zeitlang, wie ihm die Rolle des Schulmeisters paßt, aus der Schulstube des Lübecker Gymnasiums aber zieht er in die fürstlichen Säle des Schlosses Carolath; Fürst Carolath hatte den Dichter so lieb gewonnen, daß er ihn wiederholt zum Gesellschafter zu gewinnen sucht und zum Reisebegleiter wählt.

Bei diesem Umherschweifen in der Welt war Geibel schließlich älter geworden, so überkam den sechsunddreißigjährigen Mann mächtig ein bekanntes Gefühl:

Ist's nur ein hold Erinnern?
Ist's goldner Hoffnung Traum?

Doch weiß ich: also blühte
Mein Leben wundersam,
Als einst mir ins Gemüte
Die erste Liebe kam.

Sein Herz erschloß sich der siebzehnjährigen Amanda Luise Trummer, aber nach längerem Schwanken erst wagte der reife Mann das Mädchen — „noch webt der Kindheit Dämmerung ihr ums Haupt" — zur Frau zu begehren; Ada wurde sein „lieblich Schweigen". Am 20. November 1851 verlobt, heiratet er am 26. August des folgenden Jahres (III, 235); es war ihm möglich, sein Heim sogleich zu begründen, da ihn im Januar 1852 König Maximilian von Bayern als Ehrenprofessor der Litteraturgeschichte und Ästhetik nach München berufen hatte. Das Glück, das er durch seine Ada fand, es kommt in wenigen, aber herzinnigen „Tagebuchblättern" zum Ausdruck.

In deines Herzens lauterm Grunde
Erschließt sich mir die reichste Welt!
Hinunter lausch' ich Stund' um Stunde
Wie in ein wehend Lilienfeld.

Und da sie ihm ein Kind schenkt, da ist es ihm, als wolle „Alles Gealterte sich verjüngen, Alles Gebundene sanft sich befrein",

Herz, wie jauchzest auch du in Sprüngen
In den klingenden Frühling hinein!

Aber nicht lange blieb ihm das Glück. Während sich um den Dichter ein Kreis von Sangesgenossen scharte, Lingg, Heyse, Leuthold und Geibel zum „Krokodil" zusammentreten, während Geibel an immer bedeutendere Stoffe sich heranwagt, den „Tod des Tiberius", den „Bildhauer des

Hadrian", tiefpoetische Schöpfungen, gestaltet, mit kühnem Wagen, aber freilich versagender Kraft den Nibelungenstoff zu einer Tragödie „Brunhilde" formt, und so das Glück von innen und von außen im reichsten Maße zu erfahren scheint, währenddessen keimt schon das Unglück und bricht durch den Tod seiner „engelschönen Gattin" vernichtend über ihn herein. Sein Jammer äußert sich nicht in langen Klagen, ein einziger Aufschrei ringt sich aus der innersten Tiefe seiner Seele hervor, die wohl keiner ohne die höchste Rührung vernimmt:

Wachst du noch einmal auf zum Schmerz
Aus dumpfem Schlaf, zerdrücktes Herz?
Was schlägst du noch? O Gott, sie haben
Mein Weib und all mein Glück begraben. —

Die „Neuen Gedichte" sangen das wachsende Glück, die „Gedichte und Gedenkblätter" sind aus dem Herzen gedrungen, welches das, „was so schön und hoch" ihm ward in jenen Tagen „als Erinnerung stillglänzend" in sich trägt und die Hoffnung hegt, „sie" wiederzufinden. Man sieht, wie sich der ursprüngliche Charakter seiner Poesie vertieft durch dieses am tiefsten in sein Leben einschneidende Ereignis, wie sein rückschauender Blick immer wieder durch „ihr süßes Abbild", ihr Kind, auf die Verstorbene gelenkt wird und dadurch seine Sehnsucht ein Ziel findet. Er zieht sich in sein Inneres still zurück, sein Schmerz wird geläutert, sein Wesen verklärt. — Schaut er auf sein Kind,

Da kommt auf mich ein Dämmern wunderbar;
Gleichwie im Traum verschmilzt, was ist und war:
Die Seele löst sich und verliert sich weit
Ins Märchenreich der eignen Kinderzeit.

Fromme Zuversicht giebt seinem Antlitze einen überirdischen Glanz, der Dichter erscheint nicht bloß als der Hohepriester, er wird zum Seher, der für sich und sein Volk das Glück in der Zukunft prophezeit. Und da er um dieses Zutrauens willen in Ungnade fällt, wendet er sich von München und kehrt als getreuer Sohn in seine Vaterstadt zurück, wo er von nun an hochgeehrt und geliebt ein beschauliches Dasein führt. Mit innigem Anteil, mit begeistertem Zuruf begleitet er das erstarkende deutsche Bewußtsein und sieht mit Jubel, wie der „Phönix" Deutschland in neuer Größe sich aus der Asche hebt.

Der Herr hat Großes
An uns gethan.
Ehre sei Gott in der Höhe!

Er sah diesen Jugendtraum in Erfüllung gehen, Deutschland ist wieder geeint: „Nun wirf hinweg den Witwenschleier!“

Von Kränklichkeit gequält, aber dadurch nicht verdüstert, in ungebeugter Geisteskraft verbrachte er seine Tage; noch einmal ließ er im Jahre 1877 einen Band „Spätherbstblätter“ erscheinen und im Jahre vor seinem Tode gab er eine strenge Auswahl seiner „Gesammelten Werke“, das schönste Denkmal, das man ihm errichten konnte.

Und was der treue Sohn Lübecks, der „wohl dem hellstimmigen Kranich zugesellt gen Mittag zog, doch seiner Geburt nie vergaß“, sich gewünscht hatte:

Mir gieb, wenn flugmüde dereinst
Mein Fittich sinkt, im heimischen Grund,
Mutter, ein Grab,

auch das ging in Erfüllung. Nun braust ihm von ferne die Ostsee das Schlummerlied, und Lübecks Glocken, denen er so gerne gelauscht, sie klingen hinunter in sein Grab. Die Bäume rauschen leise, der Mond strahlt verklärend hernieder, aus den Lüften ertönt wohl des Kranichs Ruf, der Dichter schläft; aber weit in die Welt hinein, über Lande und Meere zogen die Lieder Geibels und wecken das Echo in den Herzen der Menschen; der Dichter lebt!

Ganz kennst du unsre Zeit, doch, fremd der Spaltung
Der wogenden Partei'n und ihrem Toben,
Hast du gewendet deinen Blick nach oben
In selbstbewußter, priesterlicher Haltung!

Ein schönes Bild harmonischer Entfaltung
Hast du uns, Unvergänglicher, gewoben
Und einmal noch auf ihren Thron gehoben
Die Kunst durch formvollendete Gestaltung!

Das Lied ist dir wie wenigen gelungen;
Die ernste Weisheit auch ward dir gegeben:
Du hobst den goldnen Schatz der Nibelungen.

Nicht einer Zeit, die rasselt, gilt das Streben
Des Dichters, der für alle Zeit besungen
Das, was unendlich ist im Menschenleben.

* * *

So sang ein Lyriker der älteren Generation, der unglückliche Heinrich Leuthold, seinem Freunde zu Ehren. Bei dem späteren Geschlechte wird man wohl vergebens nach einem so begeisterten Preise Geibels suchen. Und das ist kein Zufall.

Etwa ein Vierteljahrhundert hindurch hatte er die deutsche Dichtung

beherrscht, nicht zu ihrem Schaden, denn seine Lyrik erwies sich immer noch mannhafter, ernster und vor allem nationaler, als die Lyrik der anderen beliebten Dichter und zeichnete sich durch vollendete melodische Form aus. Aber sie mußte zu einem Hemmschuh werden, sobald die Zeit erstarkt war und den Blick nicht mehr in die Vergangenheit, sondern in die eigene Gegenwart richten wollte, sobald sie ihre ganze Weltauffassung nicht mehr zu harmonischem Aufbau eines ersehnten Reiches, sondern zum Wohnen im neugeschaffenen Gebäude bestimmte. Geibel hat dies klar erkannt und in folgenden Versen (Gedichte: Aus dem Nachlaß. S. 281 f.) ausgesprochen:

Seh' ich die heutige Jugend, so schäm' ich mich oft. Wie verständig
Denkt und erwägt sie bereits, wo wie im Traum ich gelebt;
Bis ins zwanzigste Jahr fast blieb ich Knabe; des Weltlaufs
Schwellende Wogen, der Zeit Kämpfe berührten mich kaum.
In den umfriedeten Kreis von Haus und Schule beschlossen,
Nimmer zu forschen bedacht war ich, was draußen geschah.
Abends erzählte der Vater uns wohl von sechs und von dreizehn,
Und mit schauernder Lust horcht' ich dem treuen Bericht,
Wie der Franzos' im Lande gehaust, bis den Trotzigen Rußlands
Flammen und Frost und der Blitz heimischer Waffen zermalmt.
Mächtiger schlug mir das Herz, wenn Stein, wenn Blücher genannt ward,
Körners feuriges Lied riß mich begeistert dahin.
Aber es fiel mir nicht ein, nach den Dingen von heute zu fragen,
Selten, mit lässigem Blick, nahm ich die Zeitung zur Hand.
Waren die Pflichten der Schule gethan, so rief mich im Sommer
Mit den Gespielen der Wald, rief mich im Winter das Eis,
Oder ich wandert' allein, auf die Stimmen des Frühlings zu lauschen,
Und vom Hügel am Fluß sah ich die Sonne verglühn.
Wenn dann milderen Lichts aus dämmernden Wipfeln der Mond stieg
Und das versilberte Laub klingend ein Schauer durchlief,
O wie dehnte sich mir sehnsüchtig die Brust, wie rang sie,
Ihrer Fülle zu eng, nach dem melodischen Wort!

Die Verhältnisse sind andere geworden, die Jugend wächst jetzt unter anderen Bedingungen auf, als zur Zeit Geibels, kein Wunder, daß er ihr nicht mehr Führer und leuchtendes Beispiel sein konnte, wenn sie ihm auch die Verehrung zollt, die ihm in der Entwickelung der deutschen Litteratur gebührt. Er strebte „nach dem melodischen Wort", die moderne Jugend nach dem charakteristischen, das entfremdete ihr den Dichter.

Geibel hatte eine sehr sympathische Persönlichkeit, etwas Hohes, Weltfernes, so daß man ihn unwillkürlich einen Priester nennt, einen Priester des Schönen und des Guten. Sein Gebiet war nicht umfang-

reich, er ist so gut wie ausschließlich Lyriker, denn auch seine nicht zahlreichen Dramen zeichnen sich nur durch lyrische Schönheiten und die graziöse Form aus, lassen aber Kraft und eigentliches dramatisches Leben vermissen. Er hat niemals eine größere Komposition vollendet, weder in Prosa noch in Vers, nur Anläufe zu epischen Werken gemacht, die sich an die Weise Byrons anlehnen und lyrisch-epische Geständnisse hätten werden sollen, Umgestaltungen der eigenen Erlebnisse zu Biographien epischer Helden. Nur in einzelnen Balladen hat er Vortreffliches geleistet, so im „Tod des Tiberius", im „Bildhauer des Hadrian" und in seinem grandiosen Monolog „Judas Ischariot". Als Lyriker aber wird er fortleben, hat er es verstanden, sein kleines Gebiet intensiv auszufüllen. Und da zeigt sich wieder ein Unterschied zwischen seiner Weise, sich lyrisch auszusprechen, und der späteren Lyrik.

Der Lyriker kann zweierlei Wege wählen, — natürlich wählen, soweit ihm dies seine künstlerische Persönlichkeit gestattet, — um das, was ihn erregt, lyrisch darzustellen: er kann entweder das erregende Erlebnis gestalten, oder er kann das in ihm durch das Erlebnis Hervorgerufene ausdrücken; er kann also den Blick entweder nach Außen oder nach Innen richten. Geibel hat zufolge seines Naturells den zweiten Weg eingeschlagen. Er blickt nach Innen und findet dort den ausschließlichen Stoff seiner Lyrik. Nicht das wechselnde Geschick, nicht die verschiedenen Erlebnisse finden wir in seinen Liedern wiedergespiegelt, sondern das immer rege Fühlen einer in sich geschlossenen Persönlichkeit, die zu größerer Reinheit und Lauterkeit unablässig vordrang.

Es war kein unedler Faden an Geibel, keine Spur von Roheit, ja, auch nur von Derbheit; er war ein untadelig Gemüt und behielt darum sein ganzes Leben hindurch etwas vom Jüngling, vom gesunden, kräftigen Jüngling nur mit dem Zusatz des horazischen „odi profanum vulgus et arceo". Geibel war eine aristokratische Natur, die vor der Berührung mit der gemeinen Wirklichkeit, mit dem Derben zurückschreckte. Dadurch kommt in seine Lyrik etwas Gedämpftes, Zurückhaltendes, freilich auch etwas Geklärtes und Festtägliches. Was ihm fehlt, ist das mächtig Hinreißende, das Überwältigende, das Bedeutende; er ist eine feingestimmte, zart abgetönte Persönlichkeit, die uns bewegt, anspricht, aber nicht zwingt und packt. Seine Poesie ist innere Nötigung, kein Spielen mit dem Vers, aber sie ist nicht Ausdruck einer erregten Leidenschaft, sondern eines gleichmäßig tiefen Fühlens. Eine geklärte Normalpersönlichkeit tritt uns in ihm entgegen und zwar eine deutsche. Das giebt ihm die Stellung in der deutschen Litteraturgeschichte und macht ihn zu einer wichtigen Erscheinung in einer schwachen Zeit.

Die Themen der Geibelschen Lyrik sind die ewigen Themen der Lyrik überhaupt: Liebe, Natur, Religion, Vaterland. Geibels Liebeslyrik dürfen wir nicht mit einem dahinbrausenden Strom vergleichen, sondern mit einem stillen, nur manchmal über Steine plätschernden Bächlein. Durchaus auch hier zartes Fühlen! Beglücktsein und Betrübtsein, Finden und Verlieren, abgedämpft klingt es im Innern des Dichters nach und wird im Vers künstlerisch bewältigt. Ist Geibel am tiefsten ergriffen, dann — schweigt er. Unter seinen Jugendgedichten findet sich das folgende (Werke I, S. 43 f.):

Du fragst mich, du mein blondes Lieb,
Warum so stumm mein Mund?
Weil mir die Liebe sitzet,
Heimlich sitzet
Im Herzensgrund.

Kann denn die Flamme singen,
Wenn sie zum Himmel will?
Sie schlägt die Flügel hoch und rot,
So hoch und roth,
Und doch so still.

Die Ros' auch kann nicht sprechen,
Wenn sie zur Blüt' erwacht;
Sie glüht und duftet stumm hindurch,
Stumm hindurch
Die Sommernacht.

So ist auch meine Minne,
Seit du dich mir geneigt;
Sie glüht und blüht im Sinne,
Tief im Sinne,
Aber sie schweigt.

Und da er seine Ada liebt, seine spätere Gattin, ist sie ihm sein „lieblich Schweigen" (III, S. 112). Der Alternde verlobt sich, aber wie gedämpft klingt sein Jubel (III, S. 117):

Nun hast du dich ergeben
Mir ganz mit Seel' und Leib,
O, du mein süßes Leben,
Mein Lieb, mein Kind, mein Weib.

Nimm hin denn sonder Schranke,
Nimm hin auch du, was mein!
Mein innerster Gedanke,
Mein letzt' Gefühl ist dein.

Gott schickt hinfort uns Beiden
Ein Glück nur, Eine Not;
Und nichts mehr kann uns scheiden,
Es scheid' uns denn der Tod.

Auch sein Schmerz bleibt noch sanglich, löst sich in sanfte Töne auf; wenn der Schmerz auch noch so tief geht, — Geibel schreit nicht, er bäumt sich nicht auf, er seufzt nur.

Fassung bewahrt eben Geibel in allen Lebenslagen.

In der Natur liebt Geibel nicht minder das Gedämpfte. Der Frühling und der Herbst mit ihren ahnungsvollen Stimmungen sind seine Lieblingsjahreszeiten; die Dämmerung am Abend und der Mondschein, der durch die Zweige bricht, die liebsten Beleuchtungen. Das ferne Rauschen des Meeres wie das Säuseln des Windes in den Wipfeln der Bäume, der melancholische Schrei des Kranichs, der in die Weite zieht, das Klingen des Waldhorns liebt er. Seine Lieblingsblumen, die Veilchen und besonders die Lilien, lernten wir kennen. Er lebt mit der Natur wie mit einer guten Freundin, von der man nicht viel Aufhebens macht, deren Parfum nur gleich einem leichten Hauch über allem schwebt.

Die Religion ist ihm Herzenssache, wirkliche Frömmigkeit, durch den Einfluß des Vaterhauses, durch Erziehung und Bildung ein Element des innersten Wesens, kein Gegenstand eines Zweifels, darum auch seine Duldsamkeit und die durch den Einfluß der Antike geförderte Humanität.

Geibel war ein Hanseate, hatte sich aber in Süddeutschland eingelebt und gilt manchem als Lyriker geradezu für einen Süddeutschen. Diese harmonische Vereinigung von Süd und Nord war sehr bedeutsam, denn seiner Gesinnung nach war Geibel — ein Deutscher, der mit klarem Auge und blutendem Herzen die Zustände, die Zerrissenheit des Vaterlandes erkannte. Das geeinte deutsche Reich schwebt ihm als das Ziel vor, das erreicht werden muß. Seine harmonische Natur sucht vor allem das Gemeinsame, nicht das Trennende. Darum wendet er sich 1848 von der revolutionären Bewegung ab, darum wiederholt er in seinen Zeitgedichten unermüdet den Ruf: einigt euch! Darum warnt er, wenn äußere Lockungen, wie beim Salzburger Besuche Napoleons III., die Einheitsbestrebungen zu hindern drohen, darum begrüßt er jedes Anzeichen einer Annäherung von ganzem Herzen. „Beim Anbruche des Krieges mit Dänemark, Februar 1864" jubelt er dem heil'gen Feuerregen zu: „In deinen Flammen werden wir gesunden!" Nach dem Kriege von 1866 hat er nur Worte der Mahnung:

Jeder eitle Hader schweige,
Jeder Hohn sei abgethan.

„Werft der Eifersucht Gedanken, werft den alten Groll“ in die Opferflamme. Ein Begrüßungsgedicht: „An König Wilhelm“ (Lübeck, den 13. September 1868) aber schloß er mit den Versen:

Und sei's als letzter Wunsch gesprochen,
Daß noch dereinst dein Aug' es sieht,
Wie übers Reich ununterbrochen
Vom Fels zum Meer dein Adler zieht.

Geibel hat die Siege noch erlebt, konnte das neugegründete Reich noch begrüßen, — aber ihm fehlte schon die Kraft, um den rechten Ton für die Freude Deutschlands zu finden, wie er ihn für Deutschlands Schmerz getroffen hatte. Sein Leben lang hatte Geibel in seiner Lyrik Sehnsucht und Hoffnung gesungen, hatte er in der Vergangenheit die Zuversicht für die Zukunft gefunden; darüber war er alt geworden und — die Erfüllung war ihm fast zu groß.

Aber mit voller Berechtigung konnte er sich als den Herold des Deutschen Reiches fühlen, konnte er von sich sagen:

Rosen gewann ich mir einst von den Frau'n als Sänger der Liebe;
Jetzt von der Eiche zum Schmuck gönnt mir, ihr Männer, ein Reis!
In der Zerstückelung Zeit das Panier aufwerfend der Hoffnung,
Dreißig Jahre getreu rief ich nach Kaiser und Reich.

Bei Geibel wirkt durchaus das Versöhnende, die „Sühnung“, wie er es nennt, aber ihr gesellt sich nicht die „Kraft“, die er widerstrebend an Hebbel bewunderte. Er war der typische Vertreter einer vorbereitenden, einer Übergangszeit. Das hat er in folgenden Versen des Nachlasses bescheiden ausgesprochen:

Ich hab' ja nicht mit frechem Stolz
Gesagt, ich sei die Eich' im Holz,
Ich habe Blumen nur gestreut,
Für den, der sich an Blumen freut,
Und ist mir manche nun verdorrt,
Was blühen soll, blüht dennoch fort.

Paul Heyſes Lyrik.

* 15. März 1830.

Paul Heyse.

Goldschmiede kennen den guten Brauch
Wie man Demanten soll leuchten lassen,
Die rechten Männer verstehen's auch
Ihre Gedanken à jour zu fassen.

Heyse zeichnet sich als Lyriker vor allem durch die überaus sorgfältige, glatte Form aus. Darin erscheint er wirklich als ein Goldschmied, der kostbares Geschmeide hervorbringt und die Feinheit der Arbeit mit dem Werte des Stoffes in Einklang zu bringen sucht. Er ist viel weniger sanglich als Geibel, obwohl auch er Lieder gedichtet hat; er zeigt weniger Leichtigkeit als Geibel und gestaltet stärker als dieser das Gedankenerlebnis. Viel schärfer tritt bei ihm überhaupt das Reale hervor, so daß er in gewissem Sinn einen Übergang von der Geibelschen zur Stormschen Richtung darstellt. Heyse beherrscht die mannigfaltigsten Töne, liebt aber vor allem die romanischen Formen, Terzinen, Sonette, Rispetti, Ritornell, von den antiken nur das elegische Versmaß. Er hat aber keine sehr ausgesprochene Eigenart, sondern macht mehr den Eindruck des Eklektikers, der von allen Seiten her das Beste auswählt. Einen breiten Raum nimmt auch in seiner Lyrik, wie in seiner ganzen Schriftstellerei, Italien ein, das ihm Motive, Hintergrund, Landschaft und Anregung bietet, ja, Heyse geht sogar so weit, daß er ganze Verse italienisch bildet und durch italienische Phrasen füllt. Wenn man dann noch beachtet, daß er vielfach auf italienische Kunst, überhaupt auf die Resultate seiner reichen Bildung und Anschauung Rücksicht nimmt, dann versteht man die rein esoterische Bedeutung seiner Lyrik. Sie wendet sich an ein verhältnismäßig kleines Publikum und reicht nur durch einige charakteristische Momente ins größere. Heyse erscheint geistreich, witzig, oft schalkhaft, aber auch hierin

ist er mehr ein Dichter für den Kenner als für die große Menge. Ganz bezeichnend für ihn kann z. B. „Laurella" genannt werden (Gedichte S. 24 f.), das ich in meinem Werke „Lyrik und Lyriker" (S. 539 f.) näher analysiert habe.

Du bist noch wild, du bist noch scheu,
Nur von der Mutter gezähmt,
Du weißt noch nicht, wie süß es sei,
Was Menschen entzückt und grämt.

Du lässest dein Haar in die Stirne weh'n
Und tief deine Wimpern sich senken.
Kein Mann, kein Mädchen soll erspäh'n,
Was deine Augen sich denken.

Was beißest du in die Orangenfrucht
Mit weißen Zähnen so heftig?
Was wirfst du den Arm in des Tanzes Flucht
Um des Schwesterchens Leib so kräftig?

Was wirst du nur so zornig roth,
Lachen die Burschen, die frechen?
Warum erschrickst du bis in den Tod,
Hörst du von Liebe sprechen?

Dies Gedicht mit seiner zarten Zeichnung einer Heyseschen Novellenfigur kann für eine ganze Reihe seiner lyrischen Schöpfungen als Typus dienen. Diese Lyrik ist keineswegs schwatzhaft, sie bevorzugt auch durchaus nicht einseitig den schönen Klang des Verses, wenn ihr gleich die Musik der Sprache vollständig geläufig ist, wie vor allem das Gedicht „Über ein Stündlein" (S. 1) beweist:

Dulde, geduldе dich fein!
Über ein Stündlein
Ist deine Kammer voll Sonne.

Über den First, wo die Glocken hangen,
Ist schon lange der Schein gegangen,
Ging in Türmers Fenster ein.
Wer am nächsten dem Sturm der Glocken,
Einsam wohnt er, oft erschrocken,
Doch am frühsten tröstet ihn Sonnenschein.

Wer in tiefen Gassen gebaut,
Hütt' an Hüttlein lehnt sich traut,
Glocken haben ihn nie erschüttert,
Wetterstrahl ihn nie umzittert,
Aber spät sein Morgen graut.

Höh' und Tiefe hat Lust und Leid,
Sag' ihm ab, dem thörigen Neid:
And'rer Gram birgt and're Wonne.

Dulde, gedulde dich fein!
Über ein Stündlein
Ist deine Kammer voll Sonne!

Hier gesellt sich die Melodie des Verses zum Inhalt mit seiner ahnungsreichen Stimmung und bildet ein echt lyrisches Ganze. Heyses Lyrik kennt wie hier auch sonst die Kunst des Verschweigens, aber noch mehr liebt sie die Abrundung. Betrachten wir das Gedicht „Stimme der Nacht" (Seite 15):

Nur eine Wachtel schlug im Feld,
Da ich vorüberging;
Nur eine leise Glocke rief,
Die hoch im Turme hing.

Verhallt die wirre Menschenlust,
Der wunde Menschenschrei.
So still der Wald! Es rauscht der Fluß
Mit Murmelklang vorbei.

Ein lautlos feuchter Uferwind
Entfacht dein Blut mit Macht,
Und die verlor'ne Liebe ruft
Beweglich durch die Nacht.

Das schöne Naturbild, dessen Reime freilich matt und ausdruckslos sind, verliert durch den Schluß; es kommt ein fremder Ton hinein, weil sich Heyse nicht mit dem Bilde begnügte, sondern noch ein abrundendes menschliches Motiv daran fügen mußte. Durch nichts vorbereitet, keineswegs mit Notwendigkeit aus dem Vorhergehenden folgend, wirkt es fast als Störung, als nicht dazugehöriges Anhängsel.

Am tiefsten wird Heyse in jenen zahlreichen Gedichten, die er in unstillbarem Schmerze seinem frühverstorbenen Söhnchen Wilfried nach-

gesungen hat. Es sind ergreifende Klagen eines zerrissenen Vaterherzens; es sind wunderbare Motive, nicht ersonnen und ausgeklügelt, sondern gewiß erlebt. Man nehme nur etwa aus den „Rispetti" Nr. 2 (Seite 124):

Mir war's, ich hört' es an der Thüre gehen,
Und fuhr empor, als wärst du wieder da
Und sprächest wieder, wie du oft gesprochen,
Mit Schmeichelton: Darf ich hinein, Papa?

Und da ich abends ging am steilen Strand
Fühlt' ich dein Händchen warm in meiner Hand.
Und wo die Flut Gestein herangewälzt,
Sagt' ich ganz laut: Gib acht, daß du nicht fällst!

Und ganz besonders anschaulich begegnet uns das Motiv in Nr. 2 der „Tristien" (Seite 134), das uns den ganzen Heyse zeigt:

Wir wollten in Borgheses hohem Saal
Am Zauber Tizians heut die Blicke weiden,
Und weil die Brunnen sich mit Eis bekleiden,
Hing ich den Mantel um zum ersten Mal.

Was zog ich aus der Tasche da? O Qual!
Zwei winzig kleine Handschuh, weich und seiden,
Die wollt' er nicht mehr an den Händchen leiden,
Da schon zu warm der Frühlingssonne Strahl.

Da hob ich sie ihm auf, als durch den Wald
Vergnüglich „wir zwei Männer" uns ergingen,
Ach, ahnungslos, wie kurz der Frühling bliebe.

Und nun sein warmes Händchen starr und kalt
In ew'ger Nacht! — Dies Höllenleid bezwingen
Kann keine „himmlische und ird'sche Liebe".

Ein tiefer, ehrlicher Schmerz, freilich nicht mannhaft überwunden, aber menschlich faßbar, spricht aus diesen Gedichten. Manchmal erscheint dieses Zurücksetzen dreier lebender und zweier toter Kinder um des einen Verstorbenen willen ungerecht, aber wer will dem Schmerz gebieten! Doch ein anderes kommt hinzu: es sind Gedichte, das können wir niemals vergessen. Der Schmerz, der mit solcher Kunst in Versen festgehalten wird, scheint sich im Spiegel zu betrachten. So sehr uns eines und das andere von den Gedichten rührt und ergreift, wenn wir die ganze Masse überblicken, dann wird die Wirkung nicht vertieft, sondern

abgeschwächt. Das muß auch Geibels Gefühl gewesen sein, wie wir einer Äußerung in Litzmanns Monographie (S. 252) entnehmen.

Man würde fehlgehen, wenn man Heyses Gedichte auf Wilfried für gemacht hielte, sie sind wirklich gefühlt; aber daß der Dichter sein Gefühl so ausspinnen konnte, daß er im Genusse des Schmerzes ein künstlerisches Problem fand, setzt uns in Erstaunen und macht uns stutzig. Der Dichter der solches vermag, erscheint uns als ein Gefühlsvirtuose . . .

Heyse hat vor kurzem „Neue Gedichte und Jugendlieder" (Berlin, W. Hertz 1897) herausgegeben, die Widmung lautet — „An Wilfried". Wie ihn die Gestalt des Söhnchens vor zwanzig Jahren (Oktober 1877 — Mai 1878) bei der Schmerzensreise durch Italien begleitet hatte, so folgt sie ihm auch durchs weitere Leben. Der Dichter hat das Gefühl, als dichte, als schaffe er nur für den Dahingeschiedenen, ja, es ist ihm, als wachse und reife das Kind allmählich zum Manne heran.

Überhaupt enthüllt die neue Sammlung keine neuen Seiten von Heyses Wesen, höchstens entschleiert sie einige deutlicher als die frühere. Was am meisten auffällt, ist eine gewisse Resignation, die hauptsächlich in den Sprüchen erklingt, ein wehmütiges Erkennen des Alterns; so, wenn der Dichter (S. 265) sagt:

Lange leben ist keine Kunst,
Wird dir nur Zeit dazu gegeben.
Doch wer im Dichten, Wirken, Streben
Es nie erlebt, sich selbst zu überleben,
Der preise seiner Sterne Gunst.

Der Dichter entschuldigt sich gleichsam für seine stets erneuten Versuche, „Dacht' eben bei jedem neuen Gedicht, Nun werd' auch einmal das rechte kommen." Was er an seinen Freunden schätzt, ist nicht mehr „Talent und Geist", sondern „Adliger Sinn und Seelengüte" (S. 257).

Die Jugendgedichte der neuen Sammlung zeigen stärker als die früheren Anlehnung an die Romantik, behandeln Motive, die bei der Münchener Gruppe wieder auflebten und zu einer Art erneuter Romantik führten. Auch in den Romanzen und Historien begegnen uns ganz romantische Stoffe, zum Teil nach Art der Heyseschen Novellen. Die „Romanzen vom Henker und dem Hexenkind" (S. 1—23) geben eigentlich eine mittelalterliche Novelle, bei der ganz nach Heyses Vorliebe das Ungewöhnliche der Situation das Außerordentliche der Entwickelung begründen muß. Der Henker Wilms, der nach seiner ersten Hinrichtung

schwört, kein Blut mehr zu vergießen, und Gesine, die Hexentochter, die von ihrer Mutter dem Junker verkuppelt werden soll, stehen gleichsam außerhalb der damaligen menschlichen Gesellschaft und begründen eine neue, rein menschliche Existenz. Die phantastische Erfindung ermangelt der Größe nicht, ist nur in dem Romanzencyklus nicht ganz ausgenützt worden. „Gunnar" (aus der „Nialssage") behandelt die Rache der in ihrer Liebe getroffenen Frau und des von ihr betrogenen Ehemannes mit grauser Schärfe. „Der Meermann" nun gar ist völlig romantisch: die Ehe zwischen dem Königstöchterlein und dem Wassermann, die Rückkehr auf die Oberwelt mit dem schließlichen Sieg der Mutterliebe über die Liebe zu den Eltern — wir sind im „Hesperidenhain der Romantik!" Im „Märkischen Fräulein" wird die Anekdote vom selbstgewählten Tod eines in seiner jungfräulichen Ehre bedrohten Mädchens mit scheinbarer Anteilslosigkeit gestaltet. In „Leone" das Opfer des florentinischen Arztes, der seine Tochter zur Errettung der Stadt dem König Ladislaus ausliefert, aber durch ein vergiftetes Taschentuch zugleich mit dem König tötet.

„Telegonos" führt in die Antike: Circes Sohn will an seinem Vater Odysseus die verlassene Mutter rächen, wird aber durch den in jugendliche Gestalt zurück verwandelten Odysseus bekehrt. Auch „Die Mutter des Siegers", die verkleidet Zuschauerin seiner Heldenthaten bei den olympischen Spielen und deshalb des Todes schuldig ist, giebt ein romantisches Bild.

Mitten unter diesen echt romantischen Stoffen, die aus einer vergangenen Epoche stammen, nun einige ganz moderne, nur auch sie romantisch-novellenhaft gestaltet. So z. B. „Studentenliebe" (S. 51 ff.); da sind fast alle Motive der jüngsten Generation beisammen: ein junger Mediziner verläßt seine „Geliebte", Marie, weil er solid werden will, und sieht am nächsten Tag auf dem Seziertische die Leiche der Selbstmörderin. Oder „Hohes Glück" (S. 61), die satirische Zeichnung eines fürstlichen Brautpaares in der Loge: er ein bekannter Lebemann, sie lieblich, aber mit der stillen Neigung zu ihrem Musiklehrer, dem Kapellmeister, im Herzen; im Publikum „loyaler Jubel" über die Verlobung. „Das Hündchen" (S. 64 ff.) weist nun vollends die Bestandteile einer Heyseschen Novelle auf: Seebad, ein alternder Gelehrter, eine nicht mehr ganz junge, aber noch jugendlich schöne Dame; Näherung der Beiden von der kuppelnden Mutter unterstützt; Geklatsch der Badegesellschaft, derentwegen sich der Gelehrte erklären will; sein Hündchen drängt sich schmeichelnd an das Fräulein, wird aber mit dem Schirme fortgestoßen. Da gehen dem Gelehrten die Augen auf, und er verläßt sofort das ver-

blüffte Mädchen. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich diese Stoffe in Heyseſcher Novellenweiſe auszumalen.

Beſonders anſprechend in der neuen Sammlung erſcheint mir der Abſchnitt „Hauspoeſie", der geſättigt iſt von einer reinen, in ſich gefeſtigten Stimmung. Der Cyklus „Frühling am Gardaſee 1897" hält meiſt nur die idylliſchen Momente feſt; das ergreifende Unglück eines ganz jung vermählten Paares auf dem Gardaſee, das in demſelben Frühling jeden Beſucher jener Gegenden aufregte, hat, wenigſtens diesmal, Heyſes Phantaſie nicht entzündet. Unter den Naturbildern ragt durch die anſchauliche Wiedergabe der Stimmung beſonders „Trüber Tag" (S. 96) hervor, trotz der beſchreibenden Darſtellung, und der prächtige „Kehraus" (S. 103 ff.) kann direkt neben das eröffnende Lied der erſten Sammlung geſtellt werden.

Heyſes Dichtergeſtalt hat nun ſchon ſeit nahezu einem halben Jahrhundert im Centrum geſtanden. Durch jedes Werk verrät Heyſe den Ariſtokraten des Lebens, dem alles Rohe, Schmutzige widerlich und verhaßt iſt, den feingebildeten Geiſt, der ſich mit dem Schönſten und Beſten in Kunſt und Litteratur vertraut gemacht hat, den unermüdlichen Künſtler, der für alles harmoniſche Form ſucht, die liebenswürdige, noble Perſönlichkeit ohne Makel und Tadel. Nichts Prieſterhaftes haftet ihm an, wie Geibel, wenn es auch von einem neueren Darſteller behauptet wurde, ja, er könnte ſagen, was er Theodor Fontane in den Mund legt (S. 289): „Mir fehlt der Sinn für Feierlichkeit." Er gefällt ſich und uns am beſten im Sammetwamms des Künſtlers, behaglich im Kreiſe ſeiner Familie weilend, treu ſeiner Freunde gedenkend, denen er nimmermüde ſeine ſchönen Träume, ſeine reichen Erfindungen, ſeine mannigfaltigen Erfahrungen vorplaudert. Er lebt beglückt in einer Welt des künſtleriſchen Scheines, erbaut ſich aus den Teilen der irdiſchen Welt eine herrlichere, beſſere zweite Welt, in der ſich alle Disharmonie löſt, jeder Gegenſatz aufhebt und ein neues, edleres Daſein bildet. Was er mit ſeinen „liebevollen Poetenaugen" ſchaut, iſt nicht das Zerriſſene, Widerſprechende des Äußeren, ſondern die „ſchlichte Menſchlichkeit, Geiſtesadel und Seelenglut"

Und Anmut, die in dürft'ger Hülle
Sich labt an Liebes- und Lebensfülle.

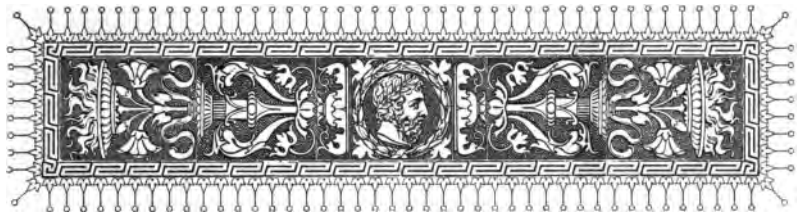
Wenn das junge Geſchlecht ſcheel auf ihn blickt, ſo ſteckt vielleicht ein Teil Neid darin, Neid auf die harmoniſche Perſönlichkeit, die, aus anderen Zeiten ſtammend, mit Leichtigkeit und ſpielend als Künſtler zu

bewältigen glaubt, woran die jüngere Generation unter Kämpfen und schweren Zweifeln ihre Kräfte sich aufbrauchen sieht. Vielleicht auch ein Teil Bedauern, daß einem solchen Künstler zu allen seinen Gaben die entscheidende Kraft versagt blieb, die nun das so reich Gefühlte auch in die bezwingende, überwältigende Form zu bringen vermöchte. Der Anmut und Grazie hat sich nicht auch die Größe zu gesellen vermocht, und so mag Heyse vielleicht die Zukunft ahnen, aber er kann sie nicht bringen.

Adolph Pichler.

*4. September 1819.

Dr. Adolf Pichler.



Sei bescheiden; du bist allein des Genius Sprachrohr,
Der sich deiner bedient, wenn du zu schaffen vermeinst.

Es giebt Dichter, die dem Publikum freundlich entgegenkommen, ihm wohl gar nach dem Munde reden. Andere machen es dem Publikum wenigstens bequem, sagen manches anders, manches überhaupt nicht, um den „lieben Leser" und noch mehr die „schöne Leserin" nicht vor den Kopf zu stoßen, wie man sich der Gesellschaft zu Liebe wohl Zwang auflegt. Endlich aber finden wir Dichter, die selbst davon nichts hören wollen, sondern sich ganz so geben, wie sie sind, und verlangen, daß sich das Publikum ihnen unterwerfe. Diese Gruppe steht zu allen Zeiten seitab, wenn nicht verkannt, so doch gemieden, denn das Publikum will sich nicht anstrengen, es verlangt Rücksicht und — ist doch selbst völlig rücksichtslos; es will sich nicht zwingen lassen, vielmehr den herablassenden Gönner spielen, es möchte Gnaden austeilen und sträubt sich gegen die Erkenntnis, daß es Gnaden empfange. Deshalb werden die Vertreter der ersten Gruppe gehätschelt, jene der zweiten Gruppe gern gesehen, vor den letzten aber hat man Scheu und läßt sie, wenn überhaupt, nur widerwillig gelten. Meist aber ändert sich das Verhältnis sofort, sobald sich die Zeiten ändern, dann kommt der biblische Spruch von den Ersten und den Letzten zu seinem Rechte. Die gefeierten Autoren, die Lieblinge des Publikums, erscheinen mit einem Male so alt und runzlig, daß die neue Generation nichts mehr von ihnen wissen will, sie gelten nun als Hindernisse der Weiterentfaltung, die bei Seite geschoben werden müssen; ehe sie sich's versehen, liegen sie irgendwo unbeachtet im Winkel, denn sie sind die Ewiggestrigen, obwohl sie einmal die Heutigen schienen. Die anderen, nicht kalt, nicht warm, werden wohl noch als Vertreter einer Epoche, als der Mittelschlag genannt, in den Litteraturgeschichten kurz abgethan, man liest vielleicht ab und zu aus Pflichtgefühl ein Werk von ihnen, um doch mehr als den bloßen Namen von ihnen zu kennen; damit

aber ist's zu Ende. Nur die Letzten, die Morgigen, die Fortgeschrittenen bleiben und wachsen, je weiter die Entwickelung schreitet. Die knorrigen Bäume hatte freilich eine Zeit lang das üppig wuchernde Gestrüpp vor den Blicken versteckt halten können, dem Weiterschreitenden enthüllen sie ihre Eigenart, ihre Bedeutung, ihre Größe immer mehr und mehr. Sie werden nun Wahrzeichen, nach denen man ausschaut, sie erscheinen als der Gewinn einer ganzen Epoche.

Zu den Dichtern, die dem Publikum etwas aufzuknacken geben, zählt Adolph Pichler, deshalb brauchte sein Bekanntwerden in weiteren Kreisen überaus lange. Als der Dichter seinen siebzigsten Geburtstag feierte, war er der größeren deutschen Leserwelt fast ganz fremd. Das hing freilich von zufälligen Momenten ab. Viele der trefflichsten Werke dieses bedeutsamen Poeten waren versteckt an Orten, wo sie aufgesucht werden mußten, und das Publikum verlangt doch, daß die Dichter ihre Waren auf offenem Markte feil halten. Anderes war in so unscheinbarem Gewand erschienen, daß man achtlos vorüberging, denn man begehrte den elegantesten Salonanzug. Wieder anderes erfordert williges Eingehen, aufmerksames Lauschen und reifen Geschmack, das ist aber zu viel auf einmal. Und so wandelte Adolph Pichler dahin, von den Kennern bewundert, von der Menge nicht gekannt oder nicht verstanden. Den Liberalen war er zu klerikal, den Klerikalen erschien er als verdammenswerter Liberaler, denn man fragte nicht nach der Poesie, nur nach der Überzeugung, man erfaßte nicht das Schöne sondern das Angenehme, und das findet man freilich bei Pichler nicht so, wie man es erwartet. Man stieß sich an manchem starken Ausdruck, weil man von der Form keine Ahnung hat, nur von Formen; man hielt manches für schwer, weil man es nicht sofort verstand, manches für roh, weil man den Blick aufs Einzelne statt aufs Ganze richtete. So konnte es kommen, daß ein Dichter von ausgeprägtester Persönlichkeit, von kernigster Kraft trotz seinen hohen Jahren und trotz dem Mangel an großen Litteraturgestalten in der Schätzung des weiteren Publikums so wenig über die Anfänge hinausgelangte.

Es hatte jedoch etwas Imponierendes, ja, geradezu Klassisches, daß Pichler, der doch, wie jeder Dichter, von seiner Nation geliebt, wenigstens gekannt sein möchte, sich nicht zur kleinsten Konzession verstand, sondern ruhig, unwandelbar, mit sich und den erhabenen Erscheinungen der Weltlitteratur Eins, seinen Weg weiter schritt, daß er nicht aufhörte, zu schaffen, wenn er auch seine Werke still im Pult verschließen oder in Zeitschriften verstecken mußte. Er pflegte resigniert und doch stolz zu sagen, der Papierkorb sei die große Walhalla der Deutschen. Für jeden

echten Dichter aber kommt früher oder später seine Zeit. Was ich vor nahezu einem Decennium aussprach: Vieles würde sehr rasch einen größeren Leserkreis finden, wenn es leichter zugänglich wäre, wenn ein rühriger Verleger eine Sammlung veröffentlichte, die einen Einblick in Pichlers vielseitige Persönlichkeit gestattete, das ist seither zur Wahrheit geworden. Wie schwer hatten es früher selbst die Litteraturhistoriker trotz ihrer Übung im Suchen, sich auch nur ein im ganzen zutreffendes Bild Pichlers zu entwerfen. Die Zeitschriften, denen Pichler seine Mitwirkung lieh und noch leiht, so groß ihre Zahl, sind oft kaum zugänglich, und nirgendwo fand man ein Verzeichnis seiner Beiträge. Wer vermag denn auch heutigen Tages Buch zu führen über die Feuilletons unserer politischen Zeitungen, so viel Vortreffliches und bleibend Wertvolles sie häufig enthalten.

Für Adolph Pichler fand sich endlich vor einigen Jahren ein wackerer, zielbewußter Verleger in Georg Heinrich Meyer, der es wagte, rasch hinter einander die bedeutendsten Werke des Tiroler Dichters, würdig ausgestattet, auf den Markt zu bringen und für die Bedeutung eines reichen Lebensertrages Propaganda zu machen. Jedenfalls mit Erfolg, denn es zeigte sich sogar das Bedürfnis nach einer Gesamtausgabe, die in Lieferungen erscheint. So ist nun das Eis gebrochen, und um den einsamen Achtziger wird sich eine stets wachsende Schar von Verehrern sammeln. Wie eine „Wettertanne" mit der er sich selbst verglichen hat, steht Adolph Pichler noch immer stramm und kräftig da, und an dieser Tanne, da hängen leuchtende Früchte, Nüsse von Gold mit schmackhaftem Kern, rotbäckige Äpfel und stachlichte Zapfen, alles überglänzt von den Strahlen ruhig brennender Lichter — und der Reichtum ist unerschöpflich, denn immer neue Früchte wachsen, reifer und reifer, so daß noch viele Generationen dieser Bescherung sich erfreuen können.

In Pichlers letzter Erzählung, die Roseggers „Heimgarten" (Oktober bis Dezember 1898) brachte, findet sich eine sehr bezeichnende Scene. Der Dichter trifft im Herbst, da er ins Ötzthal geht, um dort die vulkanischen Reste von Köfels zu untersuchen, mit dem „Galgenpater" zusammen, auf dem steilen Weg durch das Stamserthal gegen das Kreuzjoch. Sie steigen gemeinsam zur Alm, die aber leer ist. Nun kann Pichler dem Pater mit seinem Mundvorrat aushelfen. Sie setzen sich auf einen Steinblock an der Quelle und lassen sich die Cervelatwürste und Semmeln aus der „Kräuterbüchse", dazu einen Trunk aus dem Quell wohl munden. Dann zieht der Pater ein Fläschchen aus der Tasche, bittet sich den ledernen Becher des Geologen aus, füllt ihn mit Schnee aus der Felsenspalte und gießt „Enzeler" darauf, bis der Schnee er-

weicht ist. „Da ist Gefrornes, wie man's in keinem Kaffeehaus kriegt, es stärkt und erfrischt nach einem solchen Weg."

Dieses „Gefrorne" giebt ein vortreffliches Bild von Pichlers Poesie. Das Feuer des echten Enzians, aus den Wurzeln einer Alpenpflanze gezogen, und der Firnenschnee, der es mäßigt, vereinigen sich zu einem erquickenden und stärkenden Genuß. So bietet Pichler in seinen Dichtungen die erfrischende Mischung ursprünglichster Natur und gereifter Kunst, echte, noch immer ungebrochene Kraft und ein schönes, alles beherrschendes Ebenmaß. Der Dichter wurzelt durchaus im Boden seiner herrlichen Heimat, deren Eigentümlichkeiten er besser kennt als irgend ein anderer, deren Bewohner er mit dem Auge des Forschers und der Freude des Menschenfreundes scharf beobachtet hat, er wird nicht müde, die Gegenden Tirols kreuz und quer zu durchstreifen als Naturforscher, Ethnologe, Historiker und Poet, aber sein Geschmack ist geschult an den bis ins Alter heiß geliebten Alten, an den größten Mustern der Weltlitteratur, dabei so gefestigt, daß er bewußt nur dem naiven Walten der eigenen Natur zum Ausdruck hilft. Pichler hat als Mann exakter Wissenschaft gelernt, das Wesentliche zu erfassen, jedem Einzeldinge den richtigen Platz im Gesamtorganismus anzuweisen, die Grenzen scharf zu ziehen, deshalb hat er auch sein eigenes Ich genau erkannt und ihm zur klarsten Ausprägung den Weg gebahnt.

Es ist merkwürdig, daß Pichler in fast allen seinen Werken selbst auftritt, ohne daß sie dadurch subjektiv würden, im Gegenteil erhalten sie einen ausgesprochen objektiven Charakter, als seien sie nicht erfunden, sondern erlebt, und gewinnen überdies einen Zusatz von Bonhomie, schalkhafter Launen und wohlthuender Behaglichkeit, der alles in Harmonie auflöst. Wir müssen uns wundern, wie früh sich Pichler eigentlich historisch geworden ist und wie er sich dabei weit über die Grenze der Jahre seine Frische, Jugendlichkeit und Unmittelbarkeit bewahrt hat. Hierin dürfen wir wohl eine Wahlverwandtschaft mit Goethe, vielleicht einen direkten Einfluß feststellen, jedenfalls einen Beweis für die Universalität Pichlers. Man braucht nur die Schildereien aus Tirol zu lesen, die Pichler unter dem Titel „Kreuz und quer" (Leipzig 1896) zusammengefaßt hat, um zu sehen, wie der Naturforscher und der Dichter sich gegenseitig unterstützen, ohne sich irgendwie ins Gehege zu kommen. Gemeinsam ist beiden nur der Zug ins Große bei liebevollster Versenkung ins Detail, der offene Blick für alles Charakteristische, die Gabe, hinter den krausen Erscheinungen mit ihrer verwirrenden Außenseite die ewigen Gesetze zu erfassen und überall auf den Kern zu dringen.

Darum hat er als Poet so gerne jene Gestalten behandelt, deren Äußeres in Behaben und Lebensführung unverständlich, deren Schicksal rätselhaft erscheint, und hat dann nur durch Erzählung, durch Dialog, durch kleine bezeichnende Züge das klar gemacht, was in ihrer Erscheinung die seelische Einheit bildet. Auf einem geologischen Ausfluge treibt ihn etwa der Zufall in die verfemte Hütte des „Hexenmeisters" (1871), die Schutz gegen ein Unwetter gewährt. Dort findet er in dem Hexenmeister einen ehemaligen Unterlehrer und verwegenen Wilderer und erfährt beim zungenlösenden Wein, was den Mann in die Wildnis hinaufgejagt hat. Von einer eitlen Dirne war ihm der Kopf verdreht worden, die zur Probe seiner Liebe den silbernen Stoßring des gefürchteten bayrischen Forstwarts Adler verlangt; es gelingt ihm wirklich, diesen Ring und dadurch Kathi zu gewinnen. Aber sein junges Weib ist ihm nicht treu; einen Offizier, den sie begünstigt, erschlägt er aus Notwehr und wandert dafür auf zehn Jahr ins Zuchthaus. Während dieser langen Zeit stirbt sein Weib und vermacht alles der Kirche. Sein väterliches Gütchen haben Nachbarn und Verwandte geschmälert, so daß er Prozesse führen muß, die ihn mit der ganzen Gemeinde verfeinden. Der „Zuchthäusler" ist gemieden von allen, drum verkauft er seinen Besitz und siedelt sich droben in der Einsamkeit des Gebirges an. Nach dieser herzbefreienden Beichte, deren Umrisse nur flüchtig von mir nachgezeichnet wurden, übergiebt er seinem Gast den Ring für Adler, einige Jahre darauf stirbt er in den Flammen seiner Hütte, die vom Blitz getroffen wird. Der Einsame, der durch seine Schicksale lang vor Nietzsche zu der Erkenntnis: „Werde hart!" gekommen ist, der Feinfühlige mit kindlichem Gemüte, der allmählich rauh und menschenfeindlich erscheint, der Gemiedene, dem sofort das Herz aufgeht, da er menschlichen Anteil findet, ist einer jener merkwürdigen Gesellen aus der reichen Gallerie Pichlers. Der Dichter macht so gar kein Aufhebens mit diesen Thatsachen, er stellt sie als so selbstverständlich hin, als brauchte man nur ins Tiroler Gebirg hinaufzusteigen, um ähnlichen Gestalten zu begegnen. Und er fügt in vollster Naturtreue viele kleine Züge ein, die uns ein anschauliches idyllisches Bild geben und die auftretenden Personen leibhaftig vor unsere Phantasie stellen. Der Gegensatz zwischen äußerer Einfachheit und innerem Reichtum, zwischen dem schlichten Leben in der Hütte und dem tiefen Kampf in der Menschenseele gewährt einen ungewöhnlichen Reiz.

Dieser Form der Einkleidung begegnet man bei Pichler fast immer wieder, ohne daß dadurch der Eindruck der Einförmigkeit hervorgerufen würde. Man kann getrost seine Dichtungen und Erzählungen hinter-

einander lesen, sie beeinträchtigen sich gegenseitig nicht im geringsten, weil die Mannigfaltigkeit tiefer liegt als in der Erzählungsweise. Man betrachte nach dem ‚Hexenmeister' etwa das Epos „Fra Serafico", das zuerst 1879 erschien und dann in den „Neuen Marksteinen" (1890) an der Spitze steht. Auf einer Osterfahrt nach Italien klettert der Dichter bei Pistoja den Berg hinan, dessen Gestein freilich für den Geognosten fast unbrauchbar ist; dort findet ihn Fra Serafico und ladet ihn zu sich in die Bretterhütte, wo neben der Bibel das Gedicht Dantes auf dem Tische liegt. Ein Wort giebt das andere, und so erhält der Dichter nicht nur einen Einblick in die tiefe Weisheit des Bruders, sondern erfährt auch Näheres über sein Leben. Als Sohn eines Professors war er zu Pisa zwischen Büchern aufgewachsen, weltfremd und einsam, bis ihn die Liebe zu Maria, der Tochter eines Hochgelehrten, packte. Da kam das Jahr 1848; zwar ahnte er nichts vom Vaterlande, doch Maria, die sich selbst der Krankenpflege widmet, trieb ihn in den Kampf. Allmählich erfaßt ihn die Begeisterung für „Italia", bis er endlich begreift:

Sind Wissenschaft und Kunst des Himmels Töchter,
So brauchen sie ein Vaterland auf Erden,
Und das gewährt ein freies Volk allein!

Nun will er im Sturme das Versäumte nachholen, zeichnet sich im Kampf aus und eilt, da alles vorüber ist, heim, um seine Maria mit einem Ständchen zu überraschen; als Opfer ihrer Pflichterfüllung ist sie todt. Voll Verzweiflung stürzt er fort, als gäb's kein Elend mehr, dem seinen gleich. Aber an einer armen Fischerfamilie mit ihrem harten Schicksal und ihrem stillen Dulden erkennt er seinen Dünkel, mit Demut beugt er sich vor Gott, wird Arzt und Priester der Armen, um so voll Freudigkeit für die Menschen zu wirken. Schwer, als müßt' er von der Heimat scheiden, verläßt der Dichter die Hütte des Mönches, verspricht aber im Herbste wiederzukehren. Im Sommer wird Fra Serafico von einer Seuche hinweggerafft, und so findet der Dichter statt des greisen, einen jungen Mönch; schwere Geschicke haben ihn zum würdigen Nachfolger des Weisen, zu einem jüngeren Fra Serafico, gemacht. Weil ihn die Geliebte betrog, war er in Haß vor der Welt geflohen; da erklärte ihn der Alte noch nicht für reif, erst nach und nach wächst er zu jener echten Liebeskraft, jenem kindlichen Gottesglauben heran, die seinen Vorgänger erfüllt hatten.

Wieder ist es nicht der Stoff an sich, von dem eine so ergreifende Wirkung des Werkes ausgeht, sondern die tiefsinnige Weltanschauung in ihrer menschlichen Einfachheit und Klarheit, die wahre Liebe, wenn man will die echte christliche Charitas, die aus den vorgeführten Gestalten

spricht. Aber freilich auch die anschaulichen Bilder, die Pichler mit sicherer Hand auf engem Raum entwirft, tragen das Ihre zu der Wirkung bei; prachtvolle Verse, sonniger Landschaftsglanz verstärken die tiefgeschöpfte Lebensweisheit und machen die Dichtung unvergeßlich.

Ganz ähnlich erscheint der „Zaggler Franz", den Pichler zuerst (1889) im Feuilleton der selbst in Österreich wenig gelesenen amtlichen „Wiener Zeitung" veröffentlichte, dann aber in den „Neuen Marksteinen" einem größeren Leserkreis vorlegte. Von Italien ist der Dichter wieder auf heimischen Boden zurückgekehrt. Am Gschöllkopf hämmert er als Geologe, daß die Splitter fliegen, da kommt zufällig der Zaggler Franz daher und erkennt freudig seinen ehemaligen Professor. Der hatte ihn aus dem Gesicht verloren, da Franz nach Salzburg als Theologe gezogen war. Dort hatte der Alumne zu Pfingsten einem schönen Mädchen, dem er früher nie begegnet war, den selbstgepflückten Strauß gereicht, und sich, da ihn der Rektor des Seminars zur Verantwortung zog, auf den heiligen Joseph berufen. Dafür wurde er ausgeschlossen, kehrte heim und wurde Bauer, wie sein Vater. Das erzählt er dem Dichter sofort nach dem zufälligen Wiedersehen. Nun zieht aber ein Gewitter auf, deshalb eilen sie in die nahe Kaser, wo der Dichter auch die Bäuerin kennen lernt. Nach dem Mahle fragt er, was Franz weiter erlebte. Die Geschichte, die er hört, ist einfach, gerade deshalb aber um so packender. Der Zaggler mischt sich in seiner Heimat unter die übrigen Burschen und ist stolz, sich vor ihnen durch seine körperliche Kraft und Gewandtheit in ihrer Art auszuzeichnen. Beim landesüblichen Ringkampf, dem Robeln, sieht er nun einmal, wie ein Gegner den andern ersticht, da wird ihm dieses Leben verleidet; die Mahnung seines sterbenden Vaters, ein Weib heimzuführen, macht ihn nachdenklich, doch kann er über sein eigenes Innere nicht klar werden, bis ihm die Doktorswitwe darauf hilft, daß eigentlich in seinem Herzen das Moidele hause. Nach einigen Abenteuern gewinnt er es wirklich zum Weibe. So ist sein Leben festgegründet, aber seiner Mutter Tod regt die alten Grübeleien wieder auf. Schon in seinem Kurs hatte er der „Philosoph" geheißen, weil er Plato, Aristoteles, sogar Spinoza las, nun wandte er sich wieder den Büchern zu, freilich, ohne die gewünschte Beruhigung in den philosophischen Werken zu finden.

Wen nicht der Zweifel faßt, wie glücklich ist er!
Der Pflanze gleicht er; aus der Erde wächst sie
Und kehrt unschuldig zu der Erde wieder,
Doch ist es Menschengröße, mit dem Dämon

Zu ringen, wie einst Jakob mit dem Engel,
Bis ihm zu Häupten stieg die Himmelsleiter,
Das eig'ne Roß zu spannen vor dem Wagen,
Der dich empor zu Platons Göttern trägt.

Es fiel Franz nicht ein, wie Conrad Deubler, andere zu bekehren. „Das kommt mir manchmal vor, als wenn dem Blinden ihr ein gläsern' Auge statt des verlor'nen in die Höhle setzt." Aber allmählich ringt er sich durch, und es geht ihm die Bedeutung eines Mythos auf, den ihm einst der Dichter-Professor als Antwort auf seine Fragen erzählt hatte, des Mythos von Demokrit, dem Abderiten. Die Menschheit ist eingeschlossen in eine Schale von Erz; zu ihr laufen Radien, keiner dem anderen parallel. Die meisten Menschen bleiben liegen, wohin sie Geburt und Schicksal warfen; manche jedoch suchen auf den Radien zum Reich der Wahrheit emporzuklimmen. Verläßt sie auf dem Wege die Kraft, so bleiben sie im Wahn befangen; stoßen sie aber an die Schale von Erz, so ziehen sie sich wohl kalt in sich selbst zusammen, weil sie nicht hindurchzubrechen vermögen, sehen nur noch Atome, deren Wirbel sie für Gesetze halten. Für Jeden aber giebt es eine Offenbarung:

Wenn du in stiller Ruhe des Gemütes
Der Stimme horchst, die dir zum Herzen spricht,
Wenn rein und frei du zu empfinden wagst,
Und in der Welt dich ahnend selbst erkennst.

Nicht die „Bücherdenkerei" hilft weiter, nur das Leben! Darum führt den philosophierenden Bauer seine Erfahrung allmählich von seinem hohen Fluge zum engen Raum zurück, den er zu erfüllen berufen ist, wo ihm sein Kind entgegenstammelt, sein Weib mit treuem Sinn den Herd weiht. Er bringt aber die Überzeugung dahin:

Wie tiefe Sehnsucht nach Unendlichkeit
Verbürgt allein dir die Unendlichkeit,
Und wer das Ewige zu ahnen wagt,
Ist ewig stets in alle Ewigkeit.

Die Philosophie hat auch in der Fülle seiner Weisheit Goethe sich errungen und in den Versen des Faust ausgesprochen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Pichler hat es verstanden, diese philosophischen Auseinandersetzungen, Zweifel und Kämpfe künstlerisch in echt episches Gewand zu hüllen. Das Treiben in der Almhütte wird lebendig vorgestellt und macht es möglich, den Vortrag immer wieder anschaulich zu unterbrechen und durch intime Züge zu beleben. Auch das Landschaftliche dient diesem Zwecke: wie draußen der Donner grollt, das

Wetter langsam weiterzieht, endlich die Sonne durchbricht, das ist ein herrlicher Parallelismus mit dem Ringen im Herzen des Zaggler Franz. Man erfreut sich an dem reifen Tiefsinn der Überzeugung, bewundert aber zu gleicher Zeit die scheinbar so mühelose und doch so klar durchdachte Kunst der Darstellung. Alles ist voll Anschaulichkeit, voll Leben, auch die Nebenpersonen, die nur gelegentlich erwähnt werden, stehen so rund und plastisch vor uns, wie die Träger der Handlung. Da wird nicht beschrieben und geschildert, sondern mit oft fast dramatischer Lebhaftigkeit vorgeführt. Es ist überraschend, daß ein Dichter in seinem 70. Lebensjahre noch über so reiche Kräfte verfügte.

Im „Hexenmeister", „Fra Serafico" und „Zaggler Franz" sind die drei markantesten epischen Dichtungen Pichlers charakterisiert. Um diese drei mächtigen Gestalten reiht sich aber eine nicht unbedeutende Zahl kleinerer Dichtungen, die neue Seiten von Pichlers Wesen enthüllen. Da führen „Der Student" (1872) und der großartige „Totentanz" (1873) in die Zeit der Tiroler Kämpfe, einige andere, besonders „Das Soldatenweib" in den deutsch-französischen Krieg; glühender Patriotismus, Begeisterung für das Deutschtum sprüht aus ihnen, männlich, nicht chauvinistisch. Pichler haßt alles Unnatürliche, Übertriebene, Unwahre. Er ist kein Eiferer und Zelot, sondern ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist. Darum schildert er so gerne in seinen Geschichten, doch auch in den Dichtungen, wie durch Einschnürung, gesellschaftlichen Zwang, durch Vorurteil und konventionelle Rücksichten die Natur in ihrer Ursprünglichkeit hindurchbricht. Typisch dafür ist „Sanct Aloysi" (1880), die Geschichte seines Jugendfreundes Jaud, dem seine Keuschheit den Spitznamen eingetragen hat. Von der Juristerei kehrt er zum Leben eines Bürgers und Bauern in einen kleinen Ort zurück, heiratet ohne Liebe und vegetiert nun so neben seiner geizigen, zänkischen Frau dahin in einer Ehe, die keine mehr ist. Wie Jaud dann mit Rebecca, einer Jüdin, zusammentrifft, die vom Schicksal geprüft ist, wie sich zuerst ihre Herzen, dann ihre Sinne finden, bis der Tod der Frau ihre legitime Verbindung gestattet, das wird ohne jede Frivolität, keusch und anmutig erzählt. Pichler vergißt auch nicht, die Kämpfe zu erwähnen, die Jauds redliche Natur trotz aller Überzeugung von der Richtigkeit und Unschuld seiner „Sünde" durchmachen muß. Dem Dichter fällt es nicht ein, fremder Überzeugung entgegenzuarbeiten, auch wenn er sie nicht teilt, er ist duldsam, sobald es sich nicht um eitel Rechthaberei, Herrschsucht und Zelotentum handelt. Diese zu bekämpfen, wird er nicht müde, manchmal ernst und pathetisch, meist mit Ironie und schmunzelnder Laune.

Sie brechen überall durch, das Einführen der eigenen Person in die Dichtung gewährt eben den Vorteil, manches im eigenem Namen zu sagen, beiläufige Ausfälle zu machen, bei aller Wahrung des epischen Charakters einen Zusatz von kleinen Anzüglichkeiten einzufügen.

Man gewinnt immer den Eindruck, daß der Dichter lieber lacht, wenn er Dummheiten mit anschaut, als daß er sich ärgerte; es gewährt ihm selbst einen köstlichen Spaß, die Thorheit ad absurdum geführt zu sehen, und er kann dann wohl mit behaglicher Laune den Streich zum Besten geben. Allein auch dabei ist ein ernsthafter Kern, ein nachdenksamer Hintergrund niemals ausgeschlossen. Man lese nur das Kabinettsstückchen „Des Esels Kinder" (1870) in den „Marksteinen", um Pichler von dieser Seite kennen zu lernen. Seine Komik hat mitunter eine Neigung zum Grotesken, worin sich nur sein durchgehender Zug ins Große wieder zeigt. Sein Faschingsmärchen „Ecke" (1890) giebt eine sehr anschauliche Probe dafür.

Mit seinen epischen Dichtungen hängen seine „Geschichten" innig zusammen. Der Grundcharakter ist gleich, die angenehme Schalkhaftigkeit nicht minder, ebenso die Art der Einkleidung. Nur gestattet natürlich die Prosaform größere Ausführlichkeit, breiteres Entfalten der Motive, eingehendere psychologische Zergliederung. Stärker noch als in den Epen werden die Stoffe aus dem Tiroler Boden geschöpft, aus den Erinnerungen an die Großthaten von Anno neun und von achtzehnhundertachtundvierzig. Die Bodenständigkeit dieser Erzählungen ist so groß, daß wir alle Figuren auf Tiroler Erde gewachsen glauben, die Motive folgen so ganz aus dem Charakter der Tiroler, aus Eigentümlichkeiten des „Landls", aus Sitten und Gebräuchen, daß wir Bruchstücke aus der großen Konfession des Dichters, Kapitel seiner Lebenserinnerungen vor uns zu haben meinen. Mit einer gewissen Absichtlichkeit schlägt Pichler dabei wohl der Zimperlichkeit ins Gesicht, denn ihn freut die Kraft, auch wenn sie derb erscheint, er verehrt die Natur selbst in ihrer Wildheit und weiß sich im Gegensatz zu der kleinlichen Auffassung, die ihn fast sein ganzes Leben lang umgab. Man merkt es recht oft, wie sehr den Dichter die Spießbürgerlichkeit und Unfreiheit seiner lieben Innsbrucker verletzt hat, wie vereinsamt er sich unter seinen Landsleuten fühlt, die ihm doch trotz ihrer Fehler und Schwächen ans Herz gewachsen sind. Es ist nicht zu verkennen, daß Pichlers Wirken in einer kleinen Provinzstadt vieles an ihm erklärt. Er war ferne vom eigentlichen Litteraturleben, wie es sich in verschiedenen großen deutschen Centren entwickelte, darum aber blieb er frei vom Einflusse des Tages, von den Strömungen der Mode, von den Kämpfen der flüchtigen Meinungen.

Innsbruck mit seiner herrlichen Umgebung frischte die Sinne des Dichters immer von neuem an. Italien ist nahe, lockt und kann während der Osterferien oder im Herbst leicht besucht werden; dadurch wird die Verbindung mit der großen Kunst, mit den strahlenden Schätzen der Architektur, Plastik und Malerei, mit der schönen Landschaft erhalten, während die Erhabenheit der Alpen vor Verweichlichung schützt. Innsbruck liegt auf dem Wege von Deutschland nach Italien, bildet einen Ruhepunkt für jeden, der aus dem Norden seine Wege dem Süden zuwendet; es ist dafür gesorgt, daß immer wieder Anregungen der großen Welt in den Mikrokosmos der Provinz gelangen. Gerade eine solche Stätte mußte für einen Dichter wie Pichler die Möglichkeit gewähren, sein Wesen rein auszubilden, ungestört durch die Zufälligkeiten des Litteraturtreibens. In die Höhe zu streben, nicht in die Breite, hat er dort gelernt. Beschränkung auf sich selbst (Marksteine S. 194), diesen Gewinn bot ihm Innsbruck, bot ihm Tirol. Seine tiefe Bildung aber spülte von ihm alles hinweg was sich in der Provinz wohl an den Menschen ansetzen kann an Kleinlichkeit, Kirchtümelei und Spießertum. An Kämpfern hat es in Tirol niemals gefehlt, stets fanden sich Männer, die mit Energie, Talent und Wissen für ihr Ideal eintraten, mit allen hat Pichler gelebt.

Es würde wohl schwer sein, irgendwelche Muster anzugeben, denen Pichler bei seinen epischen Dichtungen und Geschichten sich anschloß. Er ist sui generis, ein selbstherrlicher Schriftsteller, dessen Eigenart sich erst spät, dann aber auch gleich ganz gefestigt äußert. Jedes seiner Werke trägt einen Stempel, der nicht nachgemacht ist, aber auch nicht nachgemacht werden kann, weil er das Resultat einer bedeutenden Persönlichkeit ist. Einmal nennt Pichler seine Werke „Skizzen", die er mit scharfen, leichten Strichen entworfen hat. (Neue Marksteine S. 220); aber sie bieten uns den vollsten Ausdruck seiner Natur und schließen sich zu einem großen, idealen Ganzen zusammen. Sie machen begierig auf die Schicksale, die Pichler erlebte.

Wir besitzen von ihm den Anfang seiner Memoiren „Zu meiner Zeit. Schattenbilder aus der Vergangenheit." (Leipzig A. G. Liebeskind 1892). Es zählt zu den Büchern, die man nicht im gewohnten Studierzimmer lesen mag; sie packt man ein, wenn man nach einem langen Jahre voll Hetze und Aufregung hinauswandert in die Stille des Sommeraufenthaltes. Da sitzt man dann in irgend einem schönen Gebirgsthal an einem lauschigen Plätzchen und läßt die Blicke bald auf die Blätter, bald auf die Wipfel der Bäume und die schneebedeckten

Höhen der Berge streifen. Die Wolken ziehen, hüllen jetzt die Sonne ein, daß die ganze Gegend trüb und düster erscheint, um im nächsten Augenblicke wieder frisch und heiter zu strahlen. Vom Orte her weht der Luftzug die getragenen melancholischen Töne der Kirchenorgel, hie und da zwitschert ein Vogel oder summt ein Käfer, so daß die Stille noch stiller, die Ruhe noch ruhiger erscheint; nur mitunter schlägt hart und erzern die Turmuhr durch die Luft und mahnt an das Schwinden der Zeit.

In solcher Stimmung der Natur, die sich allen Nerven süß erschlaffend und doch so kräftig stärkend mitteilt, wollen die Blätter gelesen sein, auf denen Adolph Pichler ein Stück seines Lebens festgehalten hat, denn die Stimmung in ihnen harmoniert merkwürdig mit jener der Natur. Sie gemahnt so gar nicht an „Bücher- und Gelahrtenduft, Gerani- und Resedaschmack und auch ein Rüchlein Rauchtabak", wohl aber an Thymian, an harzigen Tannenduft, an Waldes- und Bachesrauschen, sie ist so lauschig und traulich, nur ab und zu erklingt der Schlag der Zeit, hart und unerbittlich.

Was man von dem Buch erwarten darf, das sagt eine Briefstelle: „Bewahren Sie diese Blätter; wenn mir einst die Sonne der Jugend nicht mehr leuchtet, dann sollen sie mir zurückrufen, was in jenen Tagen das Innerste meiner Seele bewegte." Pichler blickt zurück auf die Anfänge seiner Laufbahn und stellt, bald erzählend, bald, indem er alte Briefe vorlegt, sein Leben bis zum Jahre 1848 dar. Wir erhalten Memoiren, nicht eine Selbstbiographie, nicht den Versuch, die eigene Entwickelung zu rekonstruieren, wohl aber die Erwähnung aller wichtigen, einflußreichen Momente und Erlebnisse. Pichler hat überdies in zahlreichen, noch ungesammelten Aufsätzen über Freunde Vieles von seiner eigenen Lebensgeschichte mitgeteilt, nicht nur von der äußeren, die sich auch dem Fernerstehenden enthüllt, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar von der inneren, die nur der Einzelne selber kennt. Nach solchen Geständnissen hat S. M. Prem schon vor dem Erscheinen der Memoiren eine kurze Biographie als Erinnerungsblatt an den siebenzigsten Geburtstag des Dichters entworfen (Kufstein 1889), eine liebevolle, aber keineswegs einseitig preisende Schilderung.

Pichler ist ein Tiroler mit Leib und Seele, das hat er oft genug bewiesen. Geboren ist er im Unterland, dort, wo Bayern und Tirol aneinanderstoßen. Im Zollhaus oberhalb Erl, wo sein Vater Zollbeamter war, erblickte Pichler am 4. September 1819 das Licht der Welt. Schon in seiner Jugend kam er mit dem bald hierhin, bald dorthin versetzten Vater weit im Lande herum, auch nach Vorarlberg. Die

furchtbar traurigen Familienverhältnisse in seinem Vaterhause werden von ihm in den Memoiren nur angedeutet. „Wer erzählt solche Dinge gern? Es kostet Selbstüberwindung, sie nur anzudeuten." Es ist ein bitteres Geständnis, das Pichler ablegt: „Begleitet viele die traute Erinnerung an den häuslichen Herd, so möchte ich mir letheische Wasser wünschen, um manche Scenen aus der Seele wegzuwaschen und so manche Narbe zu tilgen." Aber wie Hebbel in seiner Jugendgeschichte, verweilt auch Pichler lieber bei den freundlichen Erinnerungen, als bei den schweren Entbehrungen und Kämpfen, unter denen er sich aus Armut und Sorge nach und nach hinaufarbeitete. Als armer Student hat er sich seine Bildung erworben, von der Schule nicht gehindert, aber auch nicht gefördert. Religiöse Zweifel stiegen allmählich auf, führten sogar zeitweise zum Luthertum, endlich war das Gymnasium absolviert, eine Ferienreise führte nach München, wo er eine hübsche Begegnung mit König Ludwig hatte und von den Schätzen der Glyptothek einen bedeutsamen Aufschluß über die griechische Kunst erhielt. Nach dem Abschluß der „Philosophie", wie in Österreich bis zur Gymnasialreform des Jahres 1848 das Übergangsstadium zwischen Gymnasium und Universität hieß, galt es die Wahl des Berufes. Pichler fühlte sich zur Medizin hingezogen, hatte jedoch die Mittel nicht, die zu diesem Studium gehörten. In Innsbruck existierte die medizinische Fakultät noch nicht, es blieb also nur die Entscheidung zwischen der Theologie und der Juristerei. Pichler schwankte nicht lange, sondern wurde Jurist. Gleichzeitig aber versenkte er sich in das Studium der Alten, die er bis zum heutigen Tage mit jugendfrischer Begeisterung liest, er lernte die deutsche Litteratur kennen, besonders Goethe, der ihm beim Verständnis der Antike half, trieb auch Philosophie und fremde Sprachen, das Französische, das Italienische, nur nebenbei das Englische, und versenkte sich in die fremden Dichtungen. Bald ergriff ihn, wie die übrige talentierte Jugend Tirols ein neues, mächtiges Gefühl. Er erzählt selbst in dem Aufsatz über Michael Stotter: „Mit der Vertreibung der (protestantischen) Zillerthaler (1838) begann in Tirol allmählich eine Opposition gegen den Ultramontanismus und das absolute Regiment, welches man mit dem Namen Metternichs bezeichnete. Der Liberalismus begann in den Bergen zu erwachen; allerdings zuerst bescheiden und ohne großen Einfluß. Größer wurde die Aufregung, als die Jesuiten berufen wurden und die Leitung des neuerbauten Konviktes übernehmen sollten." Die Dichter griffen in die Saiten, um mit Liedern die Nacht zu durchbrechen und Licht zu verbreiten; es schien ein neues Leben in den Thälern Tirols erwacht. Pichler

gründete den Bund der „Nibelungen", dessen Zweck teils edlere Unterhaltung im Gegensatze zu burschikoser Roheit, teils wechselseitige Anregung in Kunst und Wissenschaft sein sollte. Die Eröffnungsrede hielt Pichler am 14. April 1841 im Löwenhause, die Versammlungen fanden wöchentlich im Rittersaale des Schlosses Büchsenhausen statt, den Johann Malschedl, genannt Alpenburg, der bekannte Sammler tirolischer Sagen, den Jünglingen einräumte. Die Polizei witterte natürlich staatsverbrecherische Pläne hinter der harmlosen Vereinigung; der später als Reaktionär so verschriene Landesgouverneur Graf Clemens Brandis, dem Pichler in zwei Aufsätzen der Wiener Montags-Revue (1883 Nr. 16 und 1884 Nr. 41) ein interessantes Urteil gewidmet hat, verhinderte jedoch das Zuschlagen, weil er Sinn für geistiges Leben und Liebe für talentvolle Jünglinge hatte.

Den Freunden vom Nibelungenbunde trug Pichler nicht nur über das deutsche Nationalepos vor, das er einer Riesenskizze von der Hand Michelangelos verglich, sondern wohl auch die Bruchstücke seiner beiden Dramen „Ulrich von Hutten" (1839) und „Der Student" (1840). Von jenem sind ein paar charakteristische Bilder, aus denen der Ruf: „An Deutschland denk!" heraustönt, aus dieser faustischen Komposition ein Gerippe der Handlung mit einigen bedeutsamen Motiven erhalten; es hätte die Zeitströmungen in Österreich und den Polenaufstand wiedergespiegelt und so ein Dokument für das abgegeben, was damals Tirols Jugend mächtig erregte. Auch die soziale Frage wurde bereits in ihrer Bedeutung erkannt.

Pichler knüpfte wichtige Verbindungen mit strebsamen Freunden an, besonders folgenreich wurde jene mit Schuler, weil er durch ihn seine beiden Schwestern Mathilde und Cornelie kennen lernte. Mit Cornelie, dem prächtigen, sinnigen Mädchen, blieb Pichler bis zu ihrem Tode im regsten und erfreulichsten Briefverkehr. Pichlers Korrespondenz mit Cornelie erregte schon bei ihrer ersten Publikation in der Zeitschrift „Nord und Süd" berechtigten Anteil und bildet nun, vermehrt um einige andere Freundesbriefe, den Grundstock von Pichlers Memoirenwerk. Es sind entzückende Briefe, so klug und schlicht, so gescheidt und weiblich, so zutraulich und klar, offenherzig und weitblickend. Cornelie war ganz geschaffen zur Vertrauten eines ringenden Dichters, eines werdenden Mannes; sie hatte tiefe Bildung, sicheres Urteil, reges Gefühl für das Wertvolle der Litteratur und eine solche Selbstlosigkeit, daß sie nur in anderen lebte. Wie einer Schwester beichtete Pichler der Freundin, was er erlebte, legte ihr vor, was er arbeitete, ließ sie teilnehmen an allem, was er mit seinen Freunden errang.

Pichler litt es nicht mehr bei der Juristerei, wohlwollende Gönner

verschafften ihm und seinem Freunde Adolph Purtscher die Mittel zur Reise nach Wien, und so wurde der Übergang zur Medizin beschlossen. Am 20. September 1842 bestiegen die beiden ein Frachtschiff, auf dem sie wacker zum Ruder griffen, so daß sie für ein Fahrgeld von zwei Gulden in zehn Tagen nach Wien gelangten. Über seine dortigen Schicksale giebt Pichler der Freundin in Salzburg tagebuchartige Berichte. Cornelie schrieb ihm einmal: „Warum wollen Sie mir nicht von dem sprechen, was Ihre Gedanken, Ihre Thätigkeit beherrscht? Wenn ich auch kein Mann bin, kann ich doch Männer verstehen, und sollen wir Frauen denn ausgeschlossen bleiben von allem Höheren? Giebt es für uns nur Ballsäle und Putzzimmer?" Für Cornelie gab es mehr, Höheres und Bedeutsameres. Mit aller Kraft einer bildungsfähigen Natur sucht sie die Anregungen zu nutzen, die ihr Pichler in Briefen und bei gelegentlichen Besuchen nicht vorenthielt. Sie folgt wenigstens von ferne den Flügen der jungen Tiroler Poeten, zumal Pichlers, lebt mit ihnen im Geiste, läßt sich von Litteratur, von Philosophie, Kunst und Wissenschaft durch sie unterrichten und versteht es vortrefflich, sich das herauszunehmen, was für sie paßt. Sie erfährt, wie Pichler in Wien mit den litterarischen Kreisen in Verbindung kommt, wie er mächtig dichterisch angeregt vieles plant, manches vollendet und die Freunde in den „Frühliedern aus Tirol" versammelt, die erst nach allerlei Schwierigkeiten erscheinen durften. Da treten uns die Figuren von Hermann von Gilm und von anderen tirolischen Dichtern entgegen, wir verfolgen das Leid um den unglücklichen Lenau, sehen das Hervortreten von Grüns Poesie. Zwischendurch schlingen sich Urteile über Goethe, über Fragen der Religion, über das Verhältnis von Mann und Frau, so daß man sieht, wie in den Kreisen der damaligen Jugend ein tiefer Ernst, ein redliches Streben nach Klarheit herrschte, nicht gefördert durch das Metternichsche Regierungssystem und die damaligen Studieneinrichtungen.

Man hört in klerikalen Kreisen Österreichs oft den Einwand, die Zustände in den Schulen müßten damals doch keineswegs so schlecht gewesen sein, weil so viele tüchtige Männer herangebildet wurden. Auch Pichlers Erinnerungen lehren deutlich, woran übrigens kein Unvoreingenommener zweifelt, daß die Tüchtigen, wo sie nicht unter der Leitung alter Josephiner standen, sich trotz der Schule, ja, in direktem Gegensatze zur Schule so entwickelten, wie wir sie kennen. Freilich brauchten sie einen Teil der Kraft auf, um nur erst die Hindernisse zu überwinden, die ihnen unnötiger Weise in den Weg gelegt wurden.

In den Briefen an Cornelie spukt natürlich auch jenes geschlechts-

lose Wesen, das wie ein Gespenst in jeder Biographie der älteren österreichischen Dichter auftaucht: die k. k. Zensur. Pichler giebt einige ergötzliche Proben, die er anläßlich der Herausgabe von „Frühliedern aus Tirol“ erlebte; er hatte zu dieser Anthologie von Jungtirol ein Vorwort geschrieben, in dem sich die Stelle fand: „Wenn nur die jüngere Generation, die ernstlich vorwärts strebt und nach Höheren ringt, sich auf irgend eine Weise vereinigen und hier und da ein Zeichen der Genossenschaft geben möchte! Das wäre auch für die Zukunft Gewinn; denn dadurch, daß man sich im Bunde die Hand reiche, könne in weiteren Kreisen für alles Schöne und Gute gewirkt werden.“ Das ist gewiß harmlos, aber der Zensor vermutete hinter dem „Bunde“ wohl irgend etwas Illoyal-Staatsgefährliches und „verbesserte“ daher die beiden Worte „im Bunde“ durch „wetteifernd“. So suchte er dem ganzen Vorwort auf die Beine der vorgeschriebenen Loyalität zu helfen, und da ihm dies — seiner Ansicht nach — nicht ganz zu gelingen schien, strich er schließlich das ganze Manuskript rot und dann noch kreuzweise schwarz durch. Die „Frühlieder“ mußten ohne Vorwort erscheinen. So ertönt der Schlag der Zeit durch die Geständnisse der Freundschaft und der Liebe.

Die Briefe Pichlers an Cornelie können nämlich auch davon berichten, wie sein Herz in Wien Nahrung fand. Mit all dem Reize des Momentanen wird uns Pichlers „Jugendliebe“ zu Emma erzählt, der Pichler seine Liebe weiht. Von Emma selbst steht nur eine kleine Nachschrift an Cornelie in den Erinnerungen, trotzdem tritt uns ihre Gestalt plastisch entgegen. Der Bund mit ihr, so einfach und typisch, zeichnet sich durch das tiefe Gefühl der Liebenden aus und ist durch die Poesie verschönt, denn auch Emma hatte poetischen Sinn. Wie sich langsam die Liebe der beiden Herzen bemächtigt, wie sie sich zueinander hingezogen fühlen, zuerst in halben Worten ihrer Empfindung Ausdruck leihen, dann in heimlichem Glück den reinen Bund schließen, wie dann die Eltern sich hineinmischen, die von dieser Liebe nichts wissen wollen, wie sie mit einem strengen Verbote dazwischentreten und die Beide trennen, während die Liebe doch immer ihren Weg findet, das alles erleben wir mit. Nun brachte man Emma sogar nach Ungarn, um sie dem Geliebten zu entziehen, aber er folgte dem Mädchen nach, bis er vor den ungarischen Behörden über die Grenze nach Steiermark fliehen mußte, um die Geliebte nicht weiteren Kränkungen und sich selbst den Verfolgungen der mächtigen Familie auszusetzen. Zu Fuß wanderte Pichler nach Tirol; in einem steirischen Bauernwirtshause dichtete er das ergreifendste Lied seines Cyklus „Emma“, den er in seinen „Marksteinen“ vollständig vorgelegt hat:

Sie hetzten mich aus deiner trauten Nähe;
Ich zählte fliehend nicht der Wandrung Stunden,
Ich habe eines nur: der Trennung Wehe,
Doch nicht des Körpers Müdigkeit empfunden.

Die Sohle blutig und das Kleid zerrissen
Saß ich am Tisch, vom Schmerz ein satter Zecher,
Die Wirtin stellte auf den kargen Bissen
Und Alpenwasser in dem Zirbelbecher.

Ich konnte nicht die starren Blicke wenden
Im Winkel dort von des Erlösers Bilde,
Gebräunt von Rauch, mit ausgespannten Händen
Neigt' er zu mir voll Gnade sich und Milde.

Da ist der Sinn davon mir aufgegangen:
Daß nur der Dulder fasse Christi Lehren,
Ich deckte mit den Händen meine Wangen
Und mochte nicht den heißen Thränen wehren.

Und das Ende? — „Es war nicht tragisch, nur gewöhnlich, wie man es ja in dieser Weise alle Tage erlebt." Die Eltern lehnten seine Bewerbung entschieden ab, „Emmas Schicksal lag in ihrer Hand", sie reichte sie dem von den Eltern erwählten Bräutigam, einem Landwirte. Das berichtet Pichler so schlicht in wenigen Worten, aber man fühlt noch den Schmerz nachzittern, wenn er auch die Eltern nicht verurteilt. Und so ist eingetroffen, was Pichler einmal an Cornelie schrieb: „Emma wird mich als eine der schönsten Erinnerungen durch die Welt begleiten." Es bleibt eine Idylle, erhebt sich nicht zur Tragödie, „Emma war keine Heroine, sondern ein gutes, weiches Mädchen".

Sein Liebesglück war zu Ende, der Aufenthalt in Wien, der im Spätherbst wegen der Rigorosen wieder nötig wurde, ihm verleidet, Öde lag vor ihm. „Ich muß über diesen Abgrund weg, oder versinken," so schreibt er an Cornelie. Er vollendete die Studien, promovierte, da warfen die Ereignisse des Jahres 1848 das alte Metternichsche Österreich über den Haufen, kein Wunder, daß dieses Jahr auch in Pichlers Leben Epoche machte. Der Wiener Studentenlegion gehörte er seit der Nacht zum 13. März an und hat in einem begeistertem Hefte „Aus den März- und Oktobertagen zu Wien 1848" (Innsbruck 1850) mit Klarheit und Treue die Stimmung in der Studentenschaft, sowie seine eigenen Erlebnisse dargestellt.

Auf die Nachricht hin, daß die Südgrenze Tirols bedroht sei, rief Pichler seine Landsleute in Wien zusammen, es wurde beschlossen, zum Schutze des Vaterlandes auszuziehen. Man wählte Pichler zum Haupt-

mann, erwirkte beim Erzherzog Johann Waffen für diese akademische Schützenkompagnie, der greise Kapuziner Joachim Haspinger, den noch einmal das Feuer von 1809 beseelte, schloß sich an. „Eine großartige rührende Feier war es" — so meldete Frankls „Wiener Abendzeitung" (Nr. 19 S. 80) — „als die Tiroler-Studenten am 15. April gegen den Süd-Bahnhof zogen und daselbst niederknieend, von dem Kapuziner Haspinger, dem zweiundachtzigjährigen Greise, gesegnet wurden, die blühende, mutige Schaar von dem ehrwürdigen, alten Helden. Sein historisch gewordener roter, langer Bart leuchtet freilich nicht mehr wie damals, aber eine schönere Glorie umgiebt jetzt das Haupt des Helden von 1809, wo er wieder nach langem, langem Abschied in sein geliebtes Vaterland zurückkehrt, um die Marken zu verteidigen und vielleicht zu fallen. Als Hauptmann der aus 150 jungen Männern bestehenden Schaar zieht Adolph Pichler an der Spitze, der durch energische, markige Gesinnung, wie durch ein schönes poetisches Talent ausgezeichnet ist." Als Hauptmann führte Pichler in seinem Fähnlein, wie die Abendzeitung am 13. Juli erwähnt, auch einen Enkel Andreas Hofers. In Graz wurden die Tiroler Studenten mit den schwarz-rot-goldenen Fahnen als „Deutschlands Grenzsoldaten" jubelnd empfangen und fuhren von dort auf Leiterwagen durch Kärnthen nach Tirol. Schon am 12. Mai bestanden sie bei Ponte-Tedesco das erste Gefecht mit Ruhm und zeichneten sich, allen voran der Hauptmann Pichler, auch sonst z. B. im Gefecht bei Caffaro aus. Zwei Monate, welche Dienstzeit Tiroler Schützen einzuhalten hatten, währte die Beteiligung Pichlers an den Kämpfen; später erhielt er, von dem ein sehr schönes Porträt in der Tracht des akademischen Hauptmanns existiert, für diese patriotisch-kriegerischen Verdienste den österreichisch kaiserlichen Orden der eisernen Krone und den Adelsstand als „Ritter von Rautenkar". Sogleich nach Beendigung seiner Mission beschäftigte er sich damit, eine historische Darstellung des wälsch-tirolischen Krieges zu schreiben, von der zwei Proben in Frankls „Sonntagsblättern" erschienen; das Ganze kam als jetzt längst vergriffene Broschüre heraus. Am 2. Oktober 1848 teilte die Abendzeitung (S. 636) mit, daß Dr. Adolph Pichler ebenso wie Haspinger wieder in Wien eingetroffen sei. Hier mußte Pichler mit tiefem Schmerz die Gegenbilder zu den erhebenden Märztagen mit ansehen; nach seinen Erfahrungen an der Tiroler Grenze verurteilte er die Kopflosigkeit, die sich ihm bei Anlage der Barrikaden enthüllte, so daß er in der „Abendzeitung" vom 14. Oktober (S. 677 f.) mit Warnungen und Ratschlägen hervortrat und seine Eindrücke „Auf der St. Marxer Linie" zum Besten gab, auch das Verhalten einzelner Studenten öffentlich rügte. Das Treiben war ihm

widerlich; er konnte, da er in einem ehrenvollen Kampfe seine Waffen getragen hatte, hier, wo Bürger gegen Bürger stritten, sie nicht besudeln und hielt sich darum von einer Beteiligung an den neuen Ereignissen fern. Aber als scharfer Beobachter der Zerfahrenheit, des Leichtsinns, der dunklen Mächte hat er höchst anschauliche Bilder aus den Oktobertagen gezeichnet.

Es ist ganz zu verstehen, daß Pichler seine Memoiren mit dem Ausbruche der Revolution abbrach. Seine Jugend war damit zu Ende, sein Studium, sein Liebesglück schloß kurz darauf; er promovierte, Emma reichte im November ihre Hand dem Landwirte, den ihr die Eltern ausgesucht hatten. Nun trat Pichler in den Beruf ein, aber nicht, wie er noch im Dezember 1847 gedacht hatte, indem er irgendwo in Tirol seine Praxis aufnahm. Der Umschwung, den in Österreich das Jahr 1848 mit sich gebracht hatte, kam in allererster Linie der Mittelschule zu Gute. Man begann mit einer Reform, die eine völlige Modernisierung bedeutete; Graf Leo Thun unter Mitwirkung von Männern wie Exner, Bonitz und Enk von der Burg brachte die Entscheidung. Mit den bisherigen, veralteten Einrichtungen wurde rasch aufgeräumt; die Universität durch Schaffung der philosophischen Fakultät erst zu einer wirklichen universitas gemacht; was bis dahin so geheißen hatte, die „Philosophie" aber den Gymnasien angegliedert, so daß nun statt der sechs- die achtklassigen Gymnasien entstanden. Den Schluß des Gymnasialstudiums bildet von jetzt an die Maturitätsprüfung. Statt des Klassenlehrersystems, unter dem bis zur Reform die einzelnen Wissenszweige gelitten hatten, trat das Fachlehrersystem und erforderte die Anwerbung zahlreicher Lehrer für die einzelnen Unterrichtsgegenstände. Damals entschlossen sich sehr viele Juristen, die ohne inneren Beruf dieses Studium als Vorbereitung für die Beamtenkarriere trieben, während ihre Neigung sie zu anderen Wissenszweigen zog, als Lehrer der humanistischen Fächer an die Gymnasien überzugehen, während man für die Naturwissenschaften Mediziner berief. Auch Pichler gab den Gedanken an ärztliche Praxis auf, der ihm ohnehin nicht sehr verlockend gewesen zu sein scheint, und nahm eine Lehrstelle der Naturwissenschaft am Gymnasium in Innsbruck an. Damit tritt sein Leben nun in ein zweites Stadium, das zu schildern der Dichter noch nicht im stande war.

Zwischen dem Abschluß der Jugend und dem Beginn der Mannsjahre liegen die Erlebnisse des Revolutionsjahres. In einem Brief an mich erzählte Pichler: „Bald nach meinem Ausmarsch gegen die Italiener mußte ich erfahren, daß Emma sich nach Wunsch der Eltern mit einem reichen Mann verlobt hatte; mein Stolz ließ keinen Schmerz aufkommen, und dann überstrahlte das Bild einer jungen Dame wie ein Morgenstern

den Schatten. Durch die Erfahrungen der letzten Zeit jedoch verdüstert — ‚Ein schmaler Strich trennt Ideal und Sein!‘ — hielt ich Entsagen für meine Pflicht, konnte mich doch auch die nächste, beste Kugel hinstrecken! und verscherzte wie Parzival durch Schweigen mein Glück. Sie war die jüngere Schwester von Tizians Assunta und starb auch bald.“ In dem Cyklus „Maria“, der früher „Im Süden“ geheißen hatte, besang Pichler diese Liebe; diese Lieder sind wunderbar musikalisch und wohllautend, selten hat die Entsagung so männlich gefaßten, schlichten und ergreifenden Ausdruck gefunden. Der Dichter schließt den kleinen Cyklus mit dem Liede:

Die Nachtviole sendet ihren Duft
Des Abends wie ein Opfer in die Luft,
Die Sterne glänzen ernst und still herab,
Doch morgens fällt verwelkt die Blüthe ab.

Du wandle unberührt vom Erdenstaub,
Wird dieses Herz der bitt'ren Qualen Raub;
Wenn mir kein banger Seufzer auch entwallt,
Steh' ich am Morgen stumm vor dir und kalt.

O, eine Thräne nur! du ahnst es nicht,
Warum sie plötzlich aus dem Auge bricht:
Laß dieses Lied die Nachtviole sein,
Du bleib mein Stern am Himmel klar und rein!

„Nach mehr als einem Menschenalter“ — so heißt es im Brief an mich weiter — „tauchte ihr Bild mit visionärer Gewalt wieder vor mir auf, und so beziehen sich viele Gedichte meines Vorwinters (1885) auf sie. Dieses Stück Seelenlebens begann mitten im Sturm des Krieges, um dann noch einmal als Abendrot im Herbste meines Lebens aufzuleuchten.“

Bevor sich seine Laufbahn in die ruhigeren Gleise des Gelehrtenlebens verlor, riefen die politischen Ereignisse den patriotischen Deutschen Pichler neuerlich zu den Waffen, als es Schleswig-Holstein galt: er kam zu spät. Poesie und Wissenschaft pflegte er von nun an ausschließlich, aktive Politik hat er nicht weiter getrieben, obgleich er der allmählichen Entwickelung mit ganzem Anteil folgte. Pichler, dem aber bei einer Besetzung des Innsbrucker Germanistenpostens Zingerle vorgezogen wurde, begann als Litterarhistoriker mit seiner unvergänglichen Arbeit über das Tiroler Drama im Mittelalter, der später nur mehr kleinere Aufsätze, besonders interessant der über „Guarinonius“, gefolgt sind, dann wandte er sich den Naturwissenschaften zu, für die er schon in seinen Knabentagen lebhafte Neigung und Talent verraten hatte. Der Geognost schaut uns oft

genug aus den Versen des Dichters und aus den Erzählungen an. Zum Ulk, wie Scheffel, hat er jedoch die Geologie niemals mißbraucht. Als Naturforscher lernte Pichler sachlich beschreiben und kennt deshalb die Grenzen gegen die Kunst so genau; auch als Schilderer von Land und Leuten in seinen zahlreichen Feuilletons stellt er lebendig dar und hütet sich vor der trockenen, wissenschaftlichen Beschreibung.

Als Dramatiker trat Pichler mit den „Tarquiniern" hervor, die erst in der zweiten Auflage (Leipzig, 1898) die endgiltige Fassung erlangt haben. Hebbel äußerte sich über dieses Werk in einem Briefe an den Dichter: „Ihr Stück ist so vortrefflich angelegt und mit solcher Kraft und Wahrheit durchgeführt, daß es sein Schicksal in sich selbst trägt und sich früher oder später auf der Bühne, wie in der Litteratur Bahn brechen muß." Dieses Urteil paßt auf die ersten vier Akte vortrefflich. Der Gegensatz zwischen Königtum und Republik wird durch eine Reihe von Personen in seinen verschiedenen Spielarten behandelt. Man kann dabei nicht verkennen, daß die Erlebnisse des Jahres 1848 bei der Gestaltung des antiken Stoffes eingewirkt haben, wie denn auch Pichler keineswegs antiquarisch um möglichste historische Treue bemüht war; das „Schaffot" freilich fällt doch zu stark aus dem Kostüm heraus. Das Prätendententum der Tarquinier bildet den hauptsächlichsten Stoff der Tragödie; der alte Tarquinius erscheint mehr nur als Träger der königlichen Herrlichkeit, während seinem Sohne Aruns die That, seiner Tochter Augusta die Verführung zufällt. Auf Seite der Römer steht das Haus des Brutus mit den beiden Söhnen Marcus und Titus; dieser, der jüngere, wird von der Schmucklosigkeit des Republikanertums abgestoßen und vom Glanz der königlichen Pracht verlockt; jener, der ältere, Marcus, durch die Liebe zu Augusta, die er dem Feldherrn der Vejer, Mamilius, nicht gönnt. Die römischen Verschworenen stellen verschiedene Typen der unzufriedenen Umsturzpartei dar; Aquilius vertritt die weltliche Herrschsucht, Augur die geistliche, Marullus den Schlemmer, Ahala und Cominius andere Formen des Lebensgenusses. Ihnen gegenüber finden wir die Typen des kräftigen Römertums, Parallelfiguren zu Brutus, vor allem den Unterfeldherrn Publius, dann aber die Krieger Tullus, Macro, Canso. Noch muß der Typen gedacht werden, die wir in Veji finden, weil sie ein Gegenbild zu allen Römern bilden. Schon diese Fülle von Figuren zeigt, daß der Dichter bemüht war, ein Bild der damaligen und typischen Kämpfe zu geben. Er hat es verstanden, die fortschreitende Handlung mit großem Geschick auszugestalten und die Exposition mit dem dramatischen Konflikt innigst zu verknüpfen. Aber er erliegt der Fülle von Konflikten, die er

nach Art der Anfänger in diesem Drama vereinigt hat, und vermag darum schließlich trotz kräftigster Concentration und lapidarischer Kürze nicht mehr das Ganze zu bewältigen. Die Beziehungen der Tarquinier zu Veji fallen gänzlich ins Wasser, die Kämpfe um Rom werden mit der Familientragödie im Hause des Brutus zusammengeschoben und durch sie durchbrochen, der Ausgang, besonders in der zweiten Hälfte des fünften Aufzugs, drängt so viele Motive zusammen, daß sie sich beengen und gegenseitig schädigen. Man merkt doch, daß ein Epiker das Drama gedichtet hat, dem es zur Gewohnheit ist, die Motive der Handlung mit einer gewissen Allseitigkeit herauszuarbeiten. Aber auch dieser Tragödie muß Kraft und Gestaltungsgröße nachgerühmt werden; es gab in Deutschland zur Zeit der ersten Abfassung wohl wenige Dichter, die über einen solchen Zug ins grandios Einfache verfügten, wie Pichler. Seine Verse verschmähen das Schillersche Pathos vollständig und suchen nur das Charakteristische auszudrücken. Es geht etwas vom römischen Geist auch durch die Form und das imponiert selbst heute noch. Wir begreifen, daß Hebbel, dem alles Kleinliche, Schwächliche und Süßliche des damaligen österreichischen Dramas ein Gräuel war, dem Dichter des „letzten Römerkönigs" — so hieß das Werk zuerst — aufmunternden Zuruf weihen konnte. Welche Tragödie könnte wohl aus jenen Jahren um 1851 denen Hebbels sonst an die Seite gestellt werden? Es war damals eine Zeit geringer Kraft, ein Niedergang des dramatischen Schaffens, daraus ragt das Drama Pichlers um ein Bedeutendes heraus. Der Dichter hatte später in seinem stillen Innsbruck keine weitere Fühlung mit der Bühne, deshalb ließ er sein dramatisches Talent den Epen und Erzählungen zu Gute kommen, ohne zu weiterer dramatischer Produktion zu gelangen. Seinen „Rodrigo", der im April 1862 auf dem Innsbrucker Theater aufgeführt wurde, mir aber unbekannt blieb, nennt Prem (S. 22) „mehr Erzählung als Drama". Hätte Pichler wirklich den Beruf zum Dramatiker in sich gefühlt, er wäre, wie wir ihn kennen, nicht beim Formen in Gedanken stehen geblieben, sondern energisch zur That geschritten.

In seiner übrigen Produktion waltet überall die Notwendigkeit; er muß von Zeit zu Zeit abstoßen, was in ihm fertig geworden ist, daran kann ihn nichts hindern, selbst nicht das Alter. Es drängt ihn auch, das bereits Abgeschlossene wieder vorzunehmen und auszufeilen, bis es dem Stande seines Geschmacks entspricht; das hat er auch mit den „Tarquiniern" gethan, dann aber in seiner imponierenden Offenherzigkeit eingestanden, einen Grundfehler der Architektur habe er nicht entfernen können. Als Lyriker und als Epiker wird der Dichter Pichler fortleben.

Mit seinen „Gedichten" (1853) eröffnete er die Reihe seiner Sammlungen, zu denen die „Hymnen" (1855), die Elegien „In Lieb' und Haß" (1869), die Zeitgedichte „Deutsche Tage" (1870), die Epigramme „Zu Litteratur und Kunst" (1879), die Sinngedichte „Vorwinter" (1885), endlich die reifen „Spätfrüchte" (1895) gehören. Von allen diesen Sammlungen liegen nun in den schönen Ausgaben bei Georg Heinrich Meyer in Leipzig vermehrte Neuauflagen vor. Die epischen Dichtungen sind in den „Marksteinen" (zuerst 1874) und den „Neuen Marksteinen" (1890) vereinigt eine Auswahl von Erzählungen in den fünf Bänden der „Tiroler Geschichten", von denen einzelne die Titel „Allerlei Geschichten aus Tirol" (zuerst 1867), „Jochrauten" und „Letzte Alpenrosen" führen.

Man sieht, es ist eine lange Reihe von Werken, mit denen Pichler bisher aufgetreten ist, aber mit Rücksicht auf sein langes Leben doch eine Liste, deren einzelne Nummern mehr durch ihr Gewicht, als durch ihre Zahl auffallen. Überall zeigt sich Pichler als Künstler, der seine Kraft kennt, der nicht von Versuch zu Versuch tappt, einmal mit Glück, das andere Mal ungeschickt. Ihm ist die Poesie keine gefällige Dirne, mit der man seinen Scherz treibt, sondern eine hehre Göttin, die reinen Dienst verlangt. Pichler setzt sich nicht vor, das oder jenes zu dichten, seine Verse, seine Geschichten sind vielmehr der notwendige Ausdruck seiner inneren und äußeren Erlebnisse. Da aber sein Blick so Vieles umfaßt, da seine tiefe, reiche Bildung ihm so Verschiedenes zuführt, da sein Herz noch heute von glühender Leidenschaft und mächtiger Begeisterung erfüllt ist, gewinnen seine Dichtungen in Vers und Prosa jene Mannigfaltigkeit, jene Tiefe und Erhabenheit, die sie von den Gedichten seines Zeitgenossen Hermann von Gilm unterscheidet.

Erst in letzter Zeit ist wieder die recht müßige Frage mit Hitze behandelt worden, welcher von den beiden Tiroler Lyrikern größer sei, Pichler oder Gilm. Mir ist der Streit unverständlich, denn die Beiden lassen sich fast gar nicht vergleichen; sie sind nicht nur grundverschiedene Naturen — das würde den Vergleich noch nicht völlig ausschließen —, sondern sie verhalten sich zu einander, rund herausgesagt, wie denkender Künstler und genialer Dilettant. Gilm war hochbegabt, aber er hat sein Talent nicht auszunutzen verstanden, weil seine Natur weich und wenig widerstandskräftig war; manches lyrische Gedicht ist ihm wunderbar gelungen, manches dagegen ganz mißglückt. Ein Dichter, der sich einmal vornimmt, einen ganzen Monat hindurch jeden Tag ein Gedicht zu machen, in dem Märzveilchen vorkommen sollen, und der diesen Plan wirklich durchführt, ist schwer zu beurteilen. Und Gilm hat dies zustandege-

bracht. Was sich mit leichter Hand pflücken läßt, was mühelos gelingt, das ist Gilms Sache; kaum hat er sich je an etwas Größeres gewagt, seine Gefühle, die echten und die anempfundenen, hat er ausgesprochen, manches so schlicht und einfach, als sei es ein Volkslied, manches so herrlich, daß es sich nur mit den schönsten Blüten deutscher Kunstlyrik zusammenstellen läßt, manches aber so gezwungen und gesucht, als habe er's ausgeklügelt. Seine Verse entbehren leider der mächtigen Resonanz einer bedeutenden Natur, sie entbehren freilich auch meist der strengen Feile, es ist eben „Alles so Blick" bei ihm.

Ganz anders Pichler, der hauptsächlich Gedankenlyriker ist, seiner Weisheit echt dichterischen Ausdruck leiht, in kühnen Epen tiefsinnige Probleme auf das Schlichteste kleidet und menschlich löst. Seine Dichtungen versenken sich in den Abgrund der Menschenseele oder steigen kühn in die Höhen der Idee, ohne daß dabei die Poesie zu kurze käme. Nicht der Philosoph dichtet, aber der Dichter ist so ganz erfüllt von der Herrlichkeit der Idee, daß er sie mit dichterischer Kraft überall zu wecken versteht. Er trägt nicht die Idee in die Körper hinein, aber er weiß, daß im Körper die Idee lebt, und deshalb sagt er: „So nehmt denn mit der Blume auch den Duft." Ihm ist „alles Lebens Fülle Symbol". Darum zeigt Pichler auch dort, wo er sich am stärksten mit Gilm zu berühren scheint, in der Verwendung des Landschaftlichen, einen völlig verschiedenen Charakter. Entzückend sind oft Gilms Naturschilderungen, aber die Landschaft ist ihm nur Hintergrund, dichterisches Requisit; in Pichlers Landschaft scheint auch das Unbelebte zu leben, scheint durchflutet von innerem Feuer, er faßt es symbolisch und macht es zum integrierenden Bestandteil. Am packendsten in seinen Hymnen, die Hebbel sehr schätzte. Man höre nur den Beginn der zwanzigsten (S. 26):

Von hoher Eiche fliegt der Aar
Aufwärts mit mächtigem Flügelschwung
Und sucht durch Nebel, die noch dein Auge,
O strahlende Sonne des Ostens, verhüllen,
Mutvoll und sicher die Bahn.

Ich strebe nach auf schwindligem Pfad,
Schon sinkt in Dämmerung Feld und Wald,
Der Bergstrom donnnert stäubend durch Schluchten,
Die Nebel zerrinnen, — ein Sprung! — Auf dem Gipfel
Umfließt mich rosig das Licht.

Zu solcher Bedeutung hat sich Gilm kaum aufgeschwungen, dafür ist er leichter, tändelnder, auch graziöser als Pichler, dem etwas vom

rauhen Felsengebirge mit seiner Großartigkeit, Wildheit und Starrheit anhaftet. Gilm ist anmutiger, weiblicher, Pichler ernster, männlicher; jener spricht an, dieser packt; in den Versen des einen klingt es, in denen des anderen braust und donnert es. Könnten wir in Gilm ein versprengtes Mitglied der schwäbischen Romantik sehen, die ohnehin auch nach Tirol hinübergegriffen hat, so erkennen wir in Pichler, wie er sich selbst gerne nennt, einen alten Heiden, einen modernen Vertreter der Antike. Gilm nimmt alles leicht, Pichler kämpft sich durch; Gilm zählt zu jenen, die liegen bleiben, wohin sie Geburt und Schicksal werfen, Pichler dagegen zu jenen, die bis zur Schale von Erz sich erhoben und nicht verzweifeln, sondern freudigen Mutes nach dem einen in dem All ausblicken. Könnte man deshalb Gilm einen lieblichen Jüngling nennen, so müßte Pichler ein wetterharter Mann heißen. Was bei Gilm eine glückliche Gabe, ist bei Pichler das Resultat unerschütterlicher Arbeit. Wohl dürfte die verschiedene Abstammung der beiden ihre verschiedenen Wege bedingt haben; der Abkömmling des adeligen Beamtenstandes und der Sohn eines alten Bauerngeschlechtes waren im Kern ihres Wesens anders geartet, hatten auch eine andere Laufbahn.

Und noch eins: Pichler hat sich nicht umsonst in die Antike versenkt; er kennt die Tiefe der Form, ihm ist sie nicht ein Zufall, sondern innere Notwendigkeit. Darum gebührt ihm der Titel eines denkenden Künstlers. Wie tief er in den antiken Geist eingedrungen ist, beweisen nicht so sehr seine Hymnen, als die Elegien und Epigramme, die mit entzückender Naivität den ganzen Umkreis der antiken elegischen Dichtung durchlaufen und Pichler von der allerfreundlichsten Seite zeigen. Es giebt wenige Lyriker in Deutschland, die in nachklassischer Zeit so klassisch zu dichten vermögen. Und derselbe Mann, der im antiken Maße moderne Stoffe zu meistern versteht, wie ein antiker Dichter, konnte zu derselben Zeit in dem urwüchsigen Faschingsschwank „Der Anderl und 's Resei" (Leipzig 1898) das volkstümliche Schnadahüpfel zu einem köstlichen Streitgedicht verwenden und mit einem Tiroler Bauernburschen in diesen Improvisationen wetteifern. Fern von jedem Salontirolertum bot sich ihm mit der nationalen Form auch der nationale Geist und ergab ein Gebilde, dem aus der ganzen modernen Litteratur kein anderes an die Seite gesetzt werden könnte.

Von Pichlers Leben ist nicht mehr viel zu berichten. Schon 1859 wurde er Supplent an der Universität und erlangte 1867 die Professur der Mineralogie und Geologie, die ihm als Lehrer wie als Forscher auf den verschiedensten Gebieten der Naturwissenschaft die reichsten Erfolge

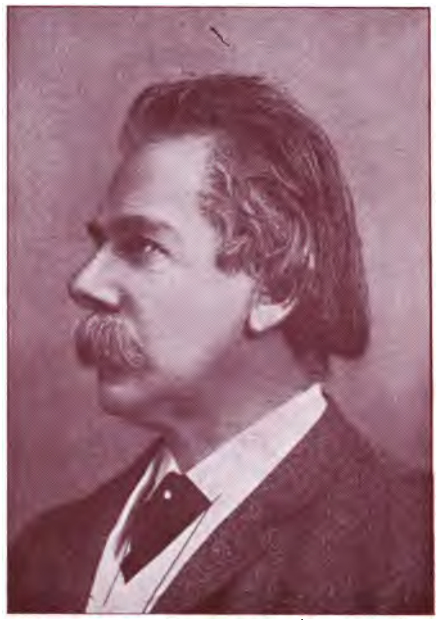
eintrug. Als Dichter fand er, darin Gilm ähnlich, die Anerkennung, die er verdient hatte, nur langsam, und so lebt der Gealterte zwar nicht verbittert, aber einsam dahin. Man hat ihn vielfach verkannt, das tief ethische Gefühl, das ihn erfüllt und ihn zum Aussprechen zwingt, wohl für klerikale Gesinnung gehalten und dem alten Achtundvierziger einen Vorwurf daraus gemacht, freilich ganz mit Unrecht, denn seine Religiösität ist nicht Politik, nicht Parteisache, sondern religio, schwer errungene Weisheit. Der Dichter Pichler ist nicht kirchlich, sondern christlich. Sein Evangelium aber hat er zusammengefaßt in die frohen Worte: „Wohlan, es lebe das Leben!" Einfaches, frisches Leben, das die Alten jung macht, hat er sich zu erhalten gewußt. Noch immer, selbst jetzt nach schweren Familienschlägen, streift er gerne mit seinem Enkel durch die Wälder seiner Heimat, die Büchse über der Schulter, wenn ihr Ziel auch nicht mehr die Gemse, sondern ein harmloses Eichkätzchen ist. Mag auf seinen Haaren der Schnee des Greisenalters liegen, in seinem Herzen ist er jung geblieben. Seine Tage verfließen ruhig. Ein Brief vom 23. Dezember 1898 giebt eine stimmungsvolle Schilderung:

„Gegen zwei bis drei Uhr erwache ich gewöhnlich; ich werfe einen Blick durch das Fenster, der Sirius funkelt, mir gegenüber brennt ein Licht; vielleicht ein armer Kranker, ein fleißiger Student. Ich lese wohl ein Stückchen Marc Aurel. Eine tiefe Wehmut, ein Gefühl der Vergangenheit zieht durch seine Sprüche. Es klingt wie die Totenglocken des großen römischen Weltreichs! Dann kommen gar ernste Gedanken und spielen hinüber in meine Träume, wenn ich einschlafe. Ein Blatt Papier und der Bleistift liegen neben meinem Polster, manchmal skizziere ich etwas und verwundere mich des Morgens über das, was ich hingeworfen, führe auch wohl so manches aus. Bei Tage studiere ich vieles, so daß ich mich abends gewöhnlich müde niederlege. Für einen alten Pensionisten gewiß sehr löblich! Ich besitze einen kleinen Schatz von Photographien, den ich gelegentlich vermehre; nach Italien zu pilgern erlaubt mir freilich mein hohes Alter nicht mehr. Ich führe ein sehr einsames Leben."

Welch einen Jüngling gäbe solch ein Greis!

Robert Waldmüller.

* 17. September 1822.



Robert Waldmüller.

Verklung'ne Kinderträume tauchen
Aus Nacht und Trümmerschutt empor,
Umgaukeln dein Gemüt und hauchen
Vergeff'ne Laute dir ins Ohr.

Robert Waldmüller bereitete am 17. September 1892 seinen Verehrern wieder einmal eine Überraschung: er wurde 70 Jahre alt. Wer seine letzten Novellen und Romane gelesen hatte, wird bei dieser Nachricht vielleicht ungläubig den Kopf geschüttelt haben, aber der untrügliche „Kürschner" läßt keinen Zweifel an der Richtigkeit der Thatsache. Und doch ist sie falsch, denn „Waldmüller" war erst etwas über die Vierzig, im Jahre 1851 erschien dieser Name zum ersten Mal auf einem dünnen Bändchen, dessen Titel „Unterm Schindeldach" lautete. Mit diesem Bändchen wurde Waldmüller geboren, der bis dahin Charles Edouard Duboc geheißen hatte. Und daran mußte man sich halten: Robert Waldmüller war als ein Vierzigjähriger anzusehen, und man durfte von ihm erwarten, daß er sich als Dichter darnach benehme und sich um die Jahre seines alter ego nicht kümmere.

Dieser, Charles Edouard Duboc, wurde nun allerdings am 17. September 1822 zu Hamburg als der Sohn eines in früheren Jahren in die Hansestadt eingewanderten Franzosen, Casimir Benjamin Edouard Duboc, geboren, aber er war zum Kaufmann bestimmt und hat einige Jahre dieser praktischen Thätigkeit gewidmet. Dann hat sich derselbe Charles Edouard der Malerei ergeben, hat in Düsseldorf eifrig an der Malerakademie gearbeitet, ist auch mit Knaus und Vautier als Maler im Schwarzwalde herumgezogen. Erst später kam die endgiltige Entscheidung für die Poesie, und so ist der Dichter, der uns unter dem Namen Robert Waldmüller so viel vertrauter ist, jünger als der ehemalige Kaufmann und Maler Ch. Ed. Duboc.

Es muß als merkwürdig hervorgehoben werden, daß an Robert

Waldmüller vom Anfang seiner Dichterlaufbahn alles echt war — bis auf seinen Namen: echt seine tiefe Bildung, seine große Welt- und Menschenkenntniß, echt sein Trieb zur Poesie, sein Humor und seine Kunst, echt sein lauterer, gerader Charakter, seine gewinnende Liebenswürdigkeit. Aus seiner Kaufmannszeit, vielleicht auch von seiner Vaterstadt Hamburg, blieb ihm jene scheinbare Trockenheit, die aber nur der Ausdruck einer soliden, kernhaften Natur ist; da wird nicht geschwindelt und nicht durch Reklame Unwert für Wert ausgegeben. Was Waldmüller bot und bietet, ist echt — immer bis auf den Namen. Seinen zahlreichen Werken aufgedrückt ist die trade mark des Soliden, das keines weiteren Schutzes bedarf, weil es einfach nicht verfälscht werden kann. Mag das, was er dem Publikum bietet, in der Form mitunter ungewöhnlich, vielleicht kraus sein, wie es der Humorist liebt, es ist alles kernig; mögen die Gestalten, in denen er vor die Öffentlichkeit tritt, noch so mannigfaltig sein, immer leuchtet seine gerade, schlichte, behagliche Persönlichkeit durch. Man fühlt sich immer wohl in seiner litterarischen Gesellschaft. Da holt er wohl aus seinen reichen Reiseerinnerungen ein Blättchen hervor und umspinnt es mit seinen phantasievollen und dabei so durchaus glaubwürdigen Erfindungen; oder er greift aus seiner umfassenden Lektüre der Weltlitteratur, wissenschaftlicher wie schöngeistiger Werke, irgend eine bedeutsame Erfahrung heraus und knüpft daran seine stimmungsvollen Ausführungen. Und bei allem oft weit Hergeholten empfangen wir nie den Eindruck des Koketten, Gesuchten und Gemachten. Waldmüller scheint all seinem Wissen und Erleben keine besondere Wichtigkeit beizulegen, er tritt durchaus nur als feingebildeter Mann auf, bei dem reiche Kenntnis selbstverständlich ist. Darum wohl findet sich in seinen Werken keine Spur der modernen Spezialistik, vielmehr ein Zug jenes großen Universalismus, der sich unserer Nation aufs glänzendste in Goethe darbietet, anderen Nationen aber, den Franzosen und besonders den Engländern, viel geläufiger ist. Die Gabe, ein Dilettant im edlen Sinne des Wortes zu sein, Waldmüller hat sie, vielleicht kann man sie als Erbteil vom Vater her ansehen, der mit Männern wie Reinhold, Benjamin Constant, de Villers u. a. befreundet war. Wie uns Waldmüller etwa Tennysons „Enoch Arden" durch seine Übersetzung zu einem deutschen Werke gemacht hat, wie er uns in der köstlichsten Gestalt die kleinen Geschichtchen François Coppées vermittelte, so versenkt er sich in seiner Lyrik gern in die Motive fremder Volkspoesie, oder holt sich seine Novellen- und Romanstoffe aus der Fremde oder aus ferneren Zeiten. Daß er aber auch die Probleme unseres Volkes und unserer Zeit mit klarem Künstlerauge beobachtete,

hat er wiederholt bewiesen: wer wird nicht überrascht, wie scharf Waldmüller, der Nicht-Österreicher, in seinem Roman „Schloß Roncanet" (1874) die damaligen österreichischen Zustände erfaßte. Ferdinand Kürnberger, dieser ausgezeichnete Kritiker, hat aus seiner Überraschung darüber kein Hehl gemacht. Wie wunderbar poetisch hat Waldmüller z. B. in einer seiner besten Erzählungen, „Auf der Leiter des Glückes" (1884) ein durchaus modern-deutsches Problem gestaltet! oder später in dem Roman „War es recht?" (1890) ein anderes nicht minder modernes! Und derselbe Waldmüller hat durch den historischen Roman „Unterm Krummstab" (1857), der Jacob Grimm gewidmet war, einem so genauen Kenner deutscher Vergangenheit wie Gustav Freytag die höchste Bewunderung abgerungen, oder durch seine Zeichnung des polnischen Adels in dem Romane „Das Vermächtnis der Millionärin" (1870) den polnischen Schriftsteller J. J. Kraszewski außerordentlich frappiert.

Die Gestalten seiner Romane versteht Waldmüller ungemein plastisch herauszuarbeiten, wobei er wohl durch seine Malerstudien unterstützt wird. Er hat Sinn für das Drollige der Erscheinung und wagt auch, wenn es nötig ist, das gesund Derbe zu zeichnen, ohne daß er jemals den Mann von Welt und Erziehung verleugnete. Dafür am charakteristischsten ist sein Roman „Don Adone", den man wohl als sein Hauptwerk ansehen muß (1883); der Held dieser sonnigen Erzählung ist eine Art Don Quixote, der infolge eines testamentarischen Auftrags in aller Naivetät auszieht, um den Nachkommen des Don Nissuno eine Summe zu überbringen; bei seinen Kreuz- und Querfahrten gerät er in tragikomische Situationen, reift und wächst aber dabei so, daß der Wunsch seiner verstorbenen Mutter sich realisirt und er ein Mann wird.

Die Werke Waldmüllers haben nichts Lautes, Überwältigendes, dafür sind sie voll intimer, reizvoller Schönheiten, anmutig und lauschig, sinnig und stimmungsvoll. Schon die kleinen, schlichten fünf Skizzen aus dem Leben des Dorfes, die er „Unterm Schindeldach" vereinigte — Friedrich Rückert hat sie mit großem Beifall begrüßt — zeigen uns Waldmüllers Gabe, latente Poesie flüssig zu machen; mit wenigen, flüchtigen Strichen entwirft er Situationen des ländlichen Daseins, scheinbar so kunstlos und doch voll sicher treffenden Kunstverstandes. Eine dieser Skizzen, es ist die erste der Reihe, führt den Titel „Im Posthause"; der Inhalt, an sich unscheinbar, man könnte vielleicht sagen unbedeutend: Winternacht, im Posthause wiegt die Magd des Wirtes ein kleines Kind im Arm, der Postillon vor dem Wagen, wie er die durch

den Schnee stapfenden Pferde antreibt, Halt vor dem Posthause, die Passagiere im Zimmer,

Doch nebenan, im Stübchen, da wird der Postillon
Gepflegt mit Fleisch und Kaffee und siedender Bouillon;
Auf seinen Knieen hält er das Kind und küßt's und fragt,
Und hat kaum Zeit zu hören, was ihm die Mutter sagt.
Er schließt sie in die Arme und küßt sie derb und treu,
Dann geht es aus dem Stübchen — hui! vorwärts! eins, zwei, drei! —

Das Dorf ist wieder stille; — Zwei schlägt's; — es pfeift der Wind.
Es schleicht nach ihrer Kammer die Magd mit ihrem Kind;
Sie legt sich zu ihm nieder, ob auch der Platz zu klein,
Und denkt an seinen Vater, — — und schläft mit Thränen ein;
Und träumt, es hab' der Pfarrer sich's doch noch wohl bedacht
Und sie und ihren Liebsten zu Frau und Mann gemacht.

Das ganze Idyll umfaßt nur neun sechszeilige Strophen, aber welchen Reichtum an Szenerie, welchen Duft von Stimmung, welche Fülle von Poesie entfalten sie! Und die beiden Schlußverse vereinigen die Szenen zu einem ergreifenden Lebensbild. Man mußte erkennen, daß hier ein Kompositionstalent ersten Ranges thätig ist, welches es versteht, das Beabsichtigte leicht und ungezwungen, fast absichtslos vorzuführen. Das ganze Heftchen ist durch diese Kunst ausgezeichnet. Und was Waldmüller hier im Kleinen übte, das hat er in seinen großen Werken nicht versäumt. Dadurch schaffen sie jedem poetisch Fühlenden so viele Freude, dadurch aber sind sie der großen Masse des Lesepublikums verschlossen. „Wer des Reichtums nicht bedarf, ist der wirkliche Reiche," „Selbst der Reiche, er ist nur reich, wenn der Armut er nachahmt." Diese beiden Zeilen aus einem Gedichte der Waldmüllerschen Sammlung „Lascia passare" (1857) ließen sich prächtig auf seine Poesie anwenden, wenn man „Armut" in dem biblischen Sinne faßt, die Waldmüller im Auge hat; „in dem eignen Gemüte, da liegt es, nicht in den Dingen!" Der Dichter hat eben ein goldenes Gemüt, das nach dem antiken Spruche vorgeht: „Leg das Edle in das Leben und du suchst es nicht darin!" In dieser Hinsicht ist Waldmüller der echte Poet; nimmt er das Alltäglichste, in seinen Händen verwandelt es sich, es ist unverändert und doch ganz anders, es leuchtet und glänzt wie der Grashalm, wenn sich in seinem Tau die Sonne spiegelt. Nicht das ist die wahre Aufgabe der großen Kunst, das Große, sondern, alles groß vorzuführen; dazu gehört aber ein reines, edles Gemüt, ein klarer Sinn, ein offener Kopf und eine unfehlbare Technik, freilich Gaben, die selten vereinigt sind. Schick-

sal, Erziehung helfen mit, sie zu bilden und zu entfalten, das Beste bleibt freilich ein Geschenk der allgütigen Natur. Unseren Dichter hat sie weit herumgeführt, seinen hellen Augen ihre Schönheiten daheim und in der Fremde gezeigt, wie die Elfenkönigin dem Jägersmann in Waldmüllers romantischem Epos „Irrfahrten" (1853), der Dichter aber ist, ungleich seinem Helden, reich an beglückender Erfahrung heimgekehrt; er hat bedeutende Menschen bei verschiedenen Nationen kennen lernen, hat in vertraulichen Tagebüchern allerlei merkwürdige Seelenvorgänge belauscht, die er dann für seine Romane benutzte; wie er dies that, das zeigt der Roman „Gehrt Hansen" (1862) und vor allem die „Somosierra" (1880), die wohl mit den „Memoiren einer Fürstentochter" (1883) im nächsten Zusammenhang stehen mag.

Waldmüller hat die Gabe, sich in Personen, Zustände, Probleme einzuleben, sie von innen heraus zu gestalten und dadurch an ihnen einen ungeahnten Reichtum zu entfalten; das gilt von seiner Lyrik, wie von seiner Epik. Weil ihm aber das Energische, Gewaltige weniger sympathisch sein muß, zieht es ihn weniger zum Drama, obwohl er auch auf diesem Gebiete mehrere beachtenswerte Leistungen aufzuweisen hat, so eine „Brunhild" (1874) und ein Schauspiel „Die Tochter des Präsidenten" (1879). Seine Hauptthätigkeit gehört dem Epos in den verschiedenen Formen, in Vers und in Prosa; hier breitet er eine Fülle von Besitz aus, die überraschend ist, immer neu und mannigfaltig, immer originell und bewegend, bald versetzt mit lyrischen Elementen, bald rein episch, sodaß man ihn wohl als Epiker bezeichnen kann. Auch seinen zahlreichen Essays über Erscheinungen der Litteratur ist es eigen, daß sich Waldmüller in die Bücher einzuleben und aus ihnen das hervorzuheben sucht, was ihm eigentümlich an ihnen erscheint; so wird er nicht so sehr Kritiker als Darsteller, er spricht nicht über die Werke, sondern von den Werken, und verrät dadurch, daß er sich in sie versenkte, sie nach allen Seiten durchdachte und das Publikum in das Verständnis einzuführen bemüht ist.

Auf so mannigfaltigen Wegen wir seiner Muse begegnen, sie zeigt uns doch stets dieselben Eigenschaften, die man durch Worte wie: schlicht, gemütvoll, sinnig, lauschig, humoristisch bezeichnen könnte. Die Liebe zum Kleinen, der Sinn für das scheinbar Alltägliche vereinigt sich mit umfassender Bildung zu einem festgerundeten Ganzen. Darum macht Robert Waldmüller von Anfang seiner Dichter- und Schriftstellerlaufbahn den Eindruck eines gereiften Mannes. Den Pessimismus seiner ersten Zeit hat er überwunden und ist zur Heiterkeit eines gesunden, kräftigen Gemütes durchgedrungen, das sich nicht mehr irre machen läßt, auch am

Schlechten noch die guten Seiten erkennt. Dies verleiht ihm seinen reifen, männlichen Charakter, und — „reif sein ist alles!"

Charakteristisch für seine Art, die Probleme, die Motive zu behandeln, ist etwa in seinem Roman „Um eine Perle" (1885, zwei Bände) die Verwendung der Tortur. George Taylor (Adolph Hausrath) schildert mit echt Wierz'scher Gräßlichkeit die Qualen der Folterkammer, ausführlich weilt er bei der Schilderung der verschiedenen Martergrade; peinliches Gruseln überkommt uns bei alle dem Ausdehnen, Schrauben und Brennen der Menschenkörper, wir erhalten ein Kapitel aus der Ästhetik des Häßlichen. Auch Mantua hat in Waldmüllers genanntem Roman seine „grüne Kammer", mit der Signor Beppo zum Schaden seiner Daumen Bekanntschaft macht, aber es ist, als sei die Pforte zu dem unheimlichen Turm im Palazzo Ducale von Rosen umwuchert, damit wir uns nicht fürchten; das Schreckliche wird versteckt, wir ahnen es mehr als daß wir es sähen. Wir schauen nicht, was drinnen vorgeht, entnehmen nur die erzwungenen Geständnisse dem Protokoll, und Beppo, der Gefolterte, ist viel zu sehr Humorist, als daß er sich allzulange mit dem Vergangenen plagte. Wir müssen lächeln, da er die Aufforderung seiner angebeteten Friaulerin Eufemia beim nächsten Zusammentreffen, sich zu setzen, gesichterschneidend mit folgenden Worten erwidert: „Ich kann weder sitzen noch liegen —, jetzt, heißt es, soll die grüne Kammer für immer zugesperrt sein; ich sei darin der letzte Gast gewesen. Ein geringer Trost. Ich hätte jedem anderen diese Auszeichnung gegönnt." So erleichtert Waldmüller dem Leser den Genuß auch dort, wo er im Verlaufe der Handlung das Häßliche verwerten muß. Er quält uns nicht mit seinen Geschichten, er bemüht sich nicht, uns etwa bloß einseitig zu unterhalten, er erfreut uns vielmehr, indem er behaglich erzählt. Und damit bin ich bei dem Punkt angelangt, der Waldmüllers Eigenart bildet.

In einer sehr großen Reihe von Romanen hat Waldmüller die mannigfaltigsten Seiten des menschlichen Lebens behandelt, immer feinsinnig, dabei schlicht und einfach wie ein Aristokrat aus alter Familie, der auch im abgeschabten Gewande des „Gamsjägers", in Kniehosen und Wadelstrümpfen, nicht verkannt zu werden fürchtet, weder als Alpengigerl noch als veritabler Holzknecht. Eine solche angeborene Feinheit ist Waldmüller eigen. Ein scharfer Beobachter, ein trefflicher Menschenkenner, betrachtet er jedoch die Menschen mit Liebe, die guten Seiten an ihnen vor allem ins Auge fassend; darin folgt er Goetheschen Grundsätzen. Waldmüller erfreut sich am Menschentreiben, er nimmt teil an allen, selbst den kindlichsten Freuden und ruft den sonnigsten Humor zu Hilfe, um

die Dissonanzen des Lebens zu lösen. „Frohgemut" möchte ich ihn daher am liebsten nennen, denn auch den Ernst trägt er so vor, daß wir unwillkürlich denken: Es wird schon besser werden! Heiter ist die Kunst, könnte sein Wahlspruch lauten. Etwas Mildes, Geklärtes ist mit seinem Wesen untrennbar verbunden, ein Zug jugendfrischer Schwärmerei, nicht überschäumend, sondern gedämpft, nicht sowohl Naturanlage, als Resultat philosophischer Erkenntnis, reicher Lebenserfahrung, ethisches Prinzip geht durch seine Werke. Es liegt etwas Musikalisches in ihm, etwas wie ein Quartett von Vater Haydn; die Einfachheit klingt niemals banal, die Tragik erscheint niemals verzweifelnd und die Lustigkeit vollends nie verletzend.

Waldmüllers Werke sind darum auch nichts für die große Masse. Wie die Kammermusik, wenden sie sich an den intimen Genuß, an ein wirklich gebildetes Publikum, das nicht bloß den Inhalt, sondern auch die Form, nicht bloß den Gedanken, sondern ebenso die Durchführung zu schätzen weiß. Nicht ohne Absicht läßt Waldmüller mitunter ein bekanntes Thema nachklingen, wie es auch der Quartettsatz liebt. Das Thema ist nur der Unterbau, über den sich die anmutigen Ranken einer reichen Erfindung schlingen; mitunter denkt man bei ihm an die besonders der früheren Kammermusik geläufigen Sätze con variazioni. Das Was bildet nicht die Hauptsache, vielmehr das Wie; nicht das Thema, sondern das, was daraus gemacht wird. Der litterarische Feinschmecker schreibt für litterarische Gourmets, und darum ist jeder neue Roman Waldmüllers für seine zahlreichen aber stillen Verehrer durch lange Zeit ein festtäglicher Genuß gewesen.

Goethe sagt einmal: „Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden." Waldmüller hat eine solche „Weise", sein eigenes, sinniges Wesen und seine vielseitige, weltmännische Bildung. Waldmüller hat sich weit umgethan, im Leben wie in den Litteraturen. Mit Vorliebe weilt er im Süden, in Italien, in Südfrankreich, doch auch in slavischer Gegend. Gerne versetzt er sich in die Situation der älteren romanischen Fabulanten und Erzähler, versucht wohl selbst, wie ihm die Maske des „berühmten Gian Francesco Sabbatini" zu Gesicht steht. Waldmüllers Ideal in der Erzählungskunst, das Muster, dem er nachstrebt, ist die Weise der älteren italienischen Novellisten. Darin ruht das ganze Geheimnis seiner „Weise", freilich, leichter ausgesprochen, als nachgeahmt. Er erzählt, was ihm

lebendig vor Augen steht; er erzählt es einfach, fast kunstlos, beginnt etwa mit einem Verse, der scheinbar gar nicht hineinpaßt und meist wirklich nur die Stimmung des Erzählers ausdrückt; er macht mitunter einen Sprung, wie er dem mündlichen Vortrag eigen ist, und mischt sehr oft seine subjektive Meinung in den Vortrag, weist wohl auf den Unterschied zwischen einst und jetzt hin, so daß solche „illusionsstörende Mittel" immer darauf hindeuten, daß wir es mit einem Vergangenen, nur noch in der Erinnerung des Erzählenden Fortlebenden zu thun haben. Alles Positive wird als unzweifelhaft richtig erwähnt und mit so vielen kleinen charakteristischen Zügen ausgestattet, wie sie nur einem ganz getreuen Berichterstatter zur Verfügung stehen oder doch zu stehen scheinen. Durchaus erweckt Waldmüllers „Weise" den Eindruck, daß der Erzähler selbst die größte Freude, seinen Spaß am Erzählen hat, sei es, indem er sich selbst amüsiert, sei es, indem er den Leser mystifiziert und dabei mit den Augen zwinkert, leise schmunzelt, als sollte das heißen: „Ihr glaubt mir und wißt doch, daß alles nur Phantasie ist!" Dadurch erzeugt Waldmüller jene behagliche Stimmung, die uns loslöst von den Sorgen und der Schwere des Wirklichen, während sie uns in eine das Wirkliche mit vollster Realität wiederspiegelnde Scheinwelt versetzt; darum verlangt er jedoch auch ein feinfühliges Publikum, das Sinn hat für die „Freiheit" der Kunst, für heitere Laune, für die Selbstherrlichkeit der Dichtung. Auf Waldmüller paßt so recht die Bezeichnung „good-humoured", wobei sogar die fremde Sprache nicht ohne Bedeutung ist.

„Modern" kann man seine Technik nicht nennen; das wäre schon aus dem Grunde ganz unmöglich, weil Waldmüller bewußt, in künstlerischer Absicht den älteren Erzählern nacheifert. Wer ihn aber unmodern schilt, der hat nur dann recht, wenn er die äußere Form, den Ton des Erzählers allein ins Auge faßt, ohne zu beachten, wie sich Inhalt und Form bei Waldmüller immer gegenseitig bedingen und vollständig decken. Wenn man sich der Beschreibung erinnert, die Goethe vom Rhapsoden, dem epischen Dichter, in seinem mit Schiller geplanten Aufsatz über epische und dramatische Dichtung entwirft, dann wird man wohl zugeben müssen, daß ihr Waldmüller sehr nahe kommt; nur möchte dieser Rhapsode nicht als ein „Weiser", sondern als ein vielgewanderter, feingebildeter Weltmann vorzustellen sein.

Man hat wohl gesagt, bei Waldmüller begegne zu viel Abenteuerliches, Unwahrscheinliches. Allerdings macht er gerne vom Recht der früheren Romantechnik Gebrauch, Romantisches einzufügen, das nicht auf der breiten Heeresstraße gefunden wird, Erlebnisse zu behandeln, die

ungewöhnlich sind. Manchmal sind die Voraussetzungen nicht ganz einfach, dann aber entfaltet sich alles mit vollster Wahrscheinlichkeit und Konsequenz; nur ist diese Wahrscheinlichkeit künstlerischer, nicht künstlicher Natur. Und wieder darf nicht übersehen werden, daß Waldmüller, ein genauer Kenner der reichen Memoirenlitteratur, seinen Stoff überaus häufig wirklichen Berichten entnimmt, die er dann im Kostüm ihrer Zeit oder in fremdem Kostüm vorführt, aber nicht als Selbstzweck, sondern in psychologischer Absicht. Der Kampf des Individuums gegen die Konvenienz, gegen die Umgebung oder die ganze Lebensatmosphäre, der Kampf um die Entfaltung des eigenen Ich ohne Rücksicht auf die Hindernisse, mögen sie heißen wie immer: eigenes oder fremdes Verkennen, Irrtum oder Verbohrtheit, soziale oder religiöse Unduldsamkeit, Unerfahrenheit oder äußerer Zwang u. s. w., wird von Waldmüller in den verschiedensten Einkleidungen, in der mannigfaltigsten Mischung dargestellt. Dieser Konflikt kann tragisch und humoristisch gelöst werden, Waldmüller zieht die zweite Möglichkeit vor. Nach zahlreichen, schmerzlichen Erfahrungen gelangen seine Helden und Heldinnen an das ersehnte Ziel, machen dabei aber eine Entwickelung durch, die sie zur Reife, Natürlichkeit, Vertiefung führt.

Typisch für Waldmüllers geistreiche, gemütvolle Weise zu erzählen kann die Novelle „Auf der Leiter des Glücks" (1884) heißen, in der er das Motiv seiner älteren Novelle „Baronisiert (1868) wieder aufnahm, aber ganz neu wendete. Der originell erfundene Stoff ist kurz folgender: Kaspar Benedikt Hartig verkauft seine Spinnerei und erwirbt eine stilgerechte Villa, ein Kunstwerk, das bis ins Einzelste vollendet und von aller Welt bewundert und gepriesen ist. Der Architekt hat seine Aufgabe so glücklich gelöst, daß auch nicht am Kleinsten geändert, ja, nicht einmal gerückt werden darf. Hartig und seine Frau sind nun genötigt, sich in diesen stilgerechten Rahmen hineinzuleben. Mit köstlichem Humor schildert Waldmüller, wie allmählich auch von dem schlichten, bürgerlichen Hartig Konzessionen gemacht werden. Dem Orden folgt der Adel, unwillkürlich faßt auch in seinem Herzen der Wunsch Wurzel, seinen Pflegesohn Berthold nicht unter seinem neuen Stande wählen zu sehen. Mama Anna nimmt sogleich ein Fräulein Hermione von Mockritz in Aussicht, das sich bei dem Ehepaar einzuschmeicheln versteht. Alles kommt anders; nach einem Versuche Bertholds, die zur stilgerechten Villa so gut passende junge Dame zu gewinnen, stellt es sich heraus, daß er zu den Genügsamen gehört, die sich gleich auf der untersten Sprosse des Glücks einrichten und sich dort ganz behaglich befinden (S. 38), und so bringt er

durch die Heirat mit Hermiones ehemaliger Kammerjungfer, der mutigen, durch herbe Schicksalsschläge geprüften, aus einem angesehenen aber vernichteten Handelshause stammenden Elise Müller rectius Gebhardi den Zustand in der Villa Sans-pareil nach allerlei schmerzlichen Erlebnissen wieder in Ordnung. Hartig hört auf, „Kostude" seines Besitztums zu sein, und steckt für die Enkel im stilgerechten Garten einen Spielplatz ab, freilich nicht in Hemdärmeln, sondern in seidener Jacke.

Diese kurze Skizze des Inhalts giebt freilich keinen Begriff von der unvergleichlichen Stimmung des kleinen Kabinettstückes, von der liebenswürdigen Munterkeit, hinter der sich doch ein recht ernstes Moment birgt. Psychologisch ist die Tyrannis der stilvollen Umgebung allerliebst dargestellt, besonders das Ehepaar Hartig, das in langer Ehe zu völligem innerem Einverständnis gelangt ist, zu einem zarten Schonen der beiderseitigen Gefühle, wird in der allmählich sich einstellenden Umgestaltung rührend und komisch zugleich. Daß die Frau zuerst der Versuchung erliegt, der Mann aber immer rasch nachfolgt, ist natürlich und entspricht den Erfahrungen, die Goethe so launig in die Verse gebracht hat:

Geht es zu des Bösen Haus,
Das Weib hat tausend Schritt voraus . . . .
Doch, wie sie auch sich eilen kann,
Mit einem Sprunge macht's der Mann.

Aber die Beiden sind schon zu alt und gereift, als daß die Änderung bis in den Kern ihres Wesens gehen könnte, sie trifft nur das äußere Gewand, gleichsam das zum Stile der Villa passende Kostüm. Ja, der alte Hartig benutzt seine Muße, um sich in den Büchern des Bibliothekzimmers umzuthun und aus den Übersetzungen die Weisheit der Alten kennen zu lernen. Daraus schöpft er Trost und willkommene Ratschläge. Den allmählichen Seelenprozeß zu schildern, war das Ziel, das Waldmüller bei der Ausführung der Novelle gereizt haben muß. Um jedoch dem Motiv gerecht zu werden, bedient er sich mancher „abenteuerlicher" Mittel, die vielleicht nach modernen Begriffen „unwahrscheinlich" heißen werden. Das Abenteuerliche beginnt mit dem Auftreten der jungen Dame, die als Verkörperung eleganter Natürlichkeit in den Augen des ehrlichen Ehepaares Hartig erscheint. Die beiden Alten haben kein Arg, lassen sich durch die Art der weltsicheren, klugen jungen Adeligen entzücken und nehmen alles für echt, obwohl Kaspar Benedikt manchmal doch stutzig wird. Waldmüller hat in Hermione mit vollendeter Grazie einen Mädchentypus gezeichnet, den später J. J. David in seinem Drama „Ein Regentag" auf die Bühne gebracht hat; ein Wesen, nicht schlecht

und nicht mehr gut, gesellschaftlich untadelig trotz ihres Flirtens mit dem Prinzen Ottokar, dem erklärten Liebling des Landes; scheinbar natürlich, dabei aber berechnend, sucht sie die Eltern zu gewinnen, weil Mama Mockritz die Versorgung durch die Heirat mit dem Pflegesohn Berthold für wünschenswert hält. Es gilt so zu manövrieren, daß man sich keine Blöße giebt, aber auch nichts versäumt. Hermione, die sich in die einfachere Hermine verwandeln läßt, faßt in der Villa Sans-pareil festen Fuß, während Berthold noch auf seiner Weltreise verweilt. Sie bleibt daheim, während ihre Mutter ins Seebad geht, angeblich, weil sie ihren schwerkranken Gast, Fräulein von Meeringen, pflegen muß, was in Wirklichkeit Elise Müller besorgt, die man in Villa Mockritz mit dem gewöhnlichen Zofennamen Lore ruft. In Wirklichkeit will Hermione rechtzeitig am Platze sein, wenn Berthold erscheint, und weiß sich nach dem Tode des Fräuleins von Meeringen bei Hartigs einzuquartieren. Ihre geheimen Stelldicheins mit dem Prinzen giebt sie erst auf, da Berthold thatsächlich eintrifft. Der Abschied von dem vornehmen Verehrer erfolgt in einer sehr romantischen Szene, bei einem tollen Ritt auf des Prinzen Vollblut, in dessen Sattel der Prinz Hermione zu sich hinaufgehoben hat. Hier könnte man von wirklicher Unwahrscheinlichkeit sprechen, wenn es nicht der Kunst Waldmüllers gelänge, darüber hinwegzutäuschen und uns im Reiz der leidenschaftlichen Szene zu erhalten, ohne daß uns während des Lesens allzu große Zweifel aufstiegen. Während dieser Begegnung spielt sich zwischen Berthold und „Lore", die heimlich die Toiletten Hermiones in die Villa Sans-pareil schaffen muß, ein harmloseres, aber folgereicheres Zusammentreffen ab, bei dem Berthold dem Mädchen über gefährliche Wegestellen hinüberhilft und sich durch einen Kuß belohnt macht.

Die nächsten Ereignisse verlaufen ganz „natürlich". Berthold erliegt dem Zauber, der von Hermione ausgeht, und verlobt sich endlich mit dem Mädchen. Mama Mockritz weilt noch im Seebad und leitet nur aus der Ferne die weiteren Maßnahmen. Hermione muß des Dekorums wegen auf die Gastfreundschaft des Hartigschen Ehepaares verzichten und darf ihren noch nicht öffentlich anerkannten Bräutigam nur bei heimlichen Besuchen in der Villa Mockritz sprechen. Täglich kommt Berthold dahin, immer sieht er auch Lore, deren stilles Wesen einen tiefen, fortwährend wachsenden Einfluß auf ihn gewinnt. Die Entscheidung wird abermals durch eine Szene herbeigeführt, die man abenteuerlich nennen kann. Einmal nachts glaubt Berthold Feuer in der Villa Mockritz ausbrechen zu sehen, während Hermione allerlei Briefschaften verbrennt; er eilt auf dem kürzesten Wege zu Hilfe, wird von den beiden zur Sicherheit los-

gelassenen Leonberger Hunden angefallen und arg zugerichtet. Während Hermione von einer Ohnmacht angewandelt wird, saugt Lore die Wunden aus, um von Berthold die Gefahr des Wutgiftes abzuwenden. Damit entscheidet sich das Schicksal. Hermiones Benehmen öffnet Berthold die Augen, es kommt zur „Entlobung", die mit aller diplomatischen Feinheit von Frau von Mockritz durchgeführt wird; Hermione reicht nicht lange darnach ihrem Vetter, dem Privatdozenten der Astronomie Botho von Falckenberg, die Hand zum Lebensbunde, während die beiden Hartigs immer noch den Ausbruch der Tollwut bei Berthold fürchten, Lore jedoch ganz verschwunden ist. Nach längerer Zeit beginnt Frau Anna wieder nach einer Lebensgefährtin für Berthold auszuschauen, der aber inzwischen Lore in einer Diakonissenanstalt aufgespürt und halb und halb gewonnen hat. Es stellt sich heraus, daß „Lore", die sich den Namen Elise Müller nur beigelegt hat, die Tochter des Geheimen Kommerzienrates Gebhardi ist, der, um seiner Einkerkerung als Fälscher und Bankerotteur zu entgehen, durch Selbstmord geendet hatte. Hartig hatte diesen Ehrenmann gekannt. Es stellt sich heraus, daß die Anschuldigung Gebhardis auf Irrtum beruhte, die Revision des Prozesses hat seine nachträgliche Freisprechung zur Folge, und so wendet sich alles zum Guten.

Wenn ich so eingehend bei der Analyse der einen Novelle Waldmüllers verweilte, geschah es, um eine genaue Vorstellung von seiner Art der Erfindung, Einkleidung und Ausführung zu geben. Der Ton seiner Erzählung wurde dabei noch nicht berücksichtigt, obwohl auch er charakteristisch ist. Da beginnt der Dichter etwa mit einem finnischen oder littauischen Volksliedchen, mit einem Briefe des Plinius oder einem Spruche Senecas, ergeht sich in Betrachtungen über die Frau des Sokrates, um auf die Frauen im allgemeinen zu kommen, oder citiert wohl den berühmten Verfasser des Pontagruel, weil ihm ein Ausspruch Rabelais' für das zu Erzählende die Richtschnur zu geben scheint. Im ersten Augenblick stutzt der Leser wohl bei einem solchen Kapitelanfang, um hierauf nur umsomehr interessiert dem weiteren Verlauf zu lauschen. Die Erzählung geht natürlich nicht in gerader Linie, sondern zickzack; bald wird voraus-, bald zurückgegriffen, wie beim mündlichen Vortrag. Damit scheint mir aber das Kennzeichen der Waldmüllerschen Erzählungskunst ausgesprochen zu sein. Man kann sich seine Novellen und Romane wirklich erzählt denken, lebendige, nicht „Bucherzählungen", um A. von Bergers Wort zu gebrauchen, liegen vor. Der Reiz geht von dieser Technik aus, während der Stoff vielleicht an sich nur eine sehr verwunderliche Anekdote ist. Man nehme die Novelle „Blond oder Braun?" (1884), „eine

Jerseyer Liebesgeschichte". Sie berichtet die Landabenteuer eines Seebären, der verheiratet wird, ohne zu wissen wie. Er glaubt, der Connétable René Godefroy wolle sein Stiefvater werden, allein, die Unterredung bei einer Flasche alten Sherrys hatte sich um die Verbindung des Kapitäns mit einer Enkelin Renés gedreht. Der Irrtum wird aufgeklärt, der Erzähler verlobt sich mit der blonden Sarah Godefroy und vermählt sich nach seiner Rückkehr von einer Seereise mit der braunen Saly; diese hat ihn ins Herz geschlossen, während die Blonde den Vetter Prospère liebt. Unser Held läßt sich diesen Farbentausch gefallen: „Zuletzt kommt's doch nur darauf an, daß man in Ehren silbern wird."

Die Anekdote kann auf den ersten Blick recht sonderbar erscheinen, aber hat die Novelle nicht das Recht, das Sonderbare zu behandeln? Nun aber, wie wird sie erzählt! Der Kapitän selbst giebt sie zum besten mit solcher Urwüchsigkeit, mit so ungetrübter Selbstverständlichkeit, wir werden so mit der Landschaft, den Eigenheiten von Jersey, mit den Hauptpersonen bekannt, daß reines Behagen das Resultat ist, und dabei bleiben gerade Sarah und Saly ganz im Hintergrund, dem Erzähler selbst ist es ja nicht recht klar, mit welcher er eigentlich verlobt war, alles ging so schnell und für ihn unvorbereitet — wir glauben schließlich an die ganze Geschichte, weil sie der Dichter so glaubwürdig vorträgt.

Und so ist's auch in den meisten seiner Romane; in der „Somosierra" (1881) die Entwickelung einer Künstlernatur in Memoirenform, vielleicht auf Grund von „Memoiren einer Fürstentochter", die Waldmüller 1883 aus dem Nachlasse der Prinzessin Amalie von Sachsen herausgab. Somosierra ist der Name einer berühmten Madrider Schauspielerin; ihre Schicksale in dem wunderlichen Lande, ihre Kämpfe, bis sie die Bühne betritt, werden uns anschaulich geschildert. Man denkt unwillkürlich des ähnlichen Problems, das Björnstjerne Björnson in seinem „Fischermädchen" mehr nach der Seite des psychologischen Momentes behandelt hat, während Waldmüller stärker die äußere Seite hervortreten läßt und durch die künstlerisch anfechtbare zweite Ehe Somosierras mit ihrem verratenen Jugendgeliebten nach einem harmonischen Abschluß strebt. Im „Don Adone" (1883), einem der bedeutendsten deutschen Romane neuerer Zeit, erzählt Waldmüller die köstlichen Erlebnisse einer sich erst allmählich fühlenden und entdeckenden Kraftnatur. Don Adona zieht nach dem letzten Willen seiner Mutter mit Fiammetta aus, um einen angeblichen Erben zu suchen; unbeholfen, unpraktisch, wie er ist, muß er in einer Fülle von komischen und humoristischen Situationen Lehrgeld zahlen, durch das er sich aber Erfahrungen erkauft und zum Bewußtsein seiner eigenen

Kraft und Würde gelangt. Man wird gepackt, gerührt und zum Lachen gereizt. Wieder fühlt man die ganze Behaglichkeit einer sonnigen Scheinwelt. In dem zweibändigen Roman „Darja" (1884), der uns die Vereinigung zweier in sich abgeschlossener Naturen vorführt, entpuppt sich Darja allmählich aus dem russischen Maler Alexej Nowikow, nachdem ihre grenzenlose Liebe zu dem hünenhaften, seelenguten, aber strengen, alles Extravagante hassenden und verurteilenden Pommern, Dr. Reinhold Röhr, manche schwere Prüfung zu bestehen hatte. Beide sind spröde, beide haben in der strengen Schule des Lebens mit absichtlicher Einseitigkeit ihre Eigenart zu entfalten gesucht, beide geben, ohne es selbst zu merken, nach und nach diese Einseitigkeit thatsächlich auf, obwohl sie theoretisch an ihr immer noch festhalten. Längst sind die beiden durchaus verändert, sträuben sich aber, es einzugestehen. Besonders auf die Zeichnung des rauhen und doch so zarten Reinhold, der sein warmes Fühlen gerne hinwegdisputieren möchte, sich gerne zu einer harten Natur stählte, und dabei fortwährend von seinem Herzen überwunden wird, hat Waldmüller alle Sorgfalt verwendet. Wie Reinhold über die ruhelose, zappelige Admiralin Lindgreen brummt, trotzdem aber in rührender Aufmerksamkeit für ihren Gemahl besorgt ist; wie er sich als Menschenverächter geberdet, dabei den sinnarmen Conrad verhätschelt; wie er die Frauen zu hassen glaubt, jedoch abgöttisch an dem Bilde seiner verstorbenen Braut hängt; wie er alles Unrecht verfolgt, alle Unnatur verachtet, gesunden, nüchternen Blicks alles betrachtet und dabei doch der reinste Optimist ist: das hat Waldmüller mit großer Kunst dargestellt und zur Grundlage ganz begreiflicher Konflikte gemacht. Reinhold gegenüber steht die Russin Darja, rein, wahr und kindlich, nur der Schein ist gegen sie, nur die Verhältnisse haben sie gezwungen, eine Maske vorzunehmen. Wie schwer muß sie es büßen! Wie strebt sie aus der schiefen Stellung heraus, in die sie ohne Schuld geriet. Es liegt etwas Elementares in ihrem wie in Reinholds Wesen, darum tritt auch der Konflikt mit so elementarer Gewalt auf; es ist, als sähen wir vor uns Mann und Weib sich entdecken, beide sträuben sich gegen die neuen Einsichten und finden in ihrer Vereinigung dann doch ein nie geahntes Glück.

Auch in dem Roman „Um eine Perle" (1885), der einen historischen Hintergrund hat, spielt die Liebe eine große Rolle, doch ist es eine raschere, glühendere Liebe. Südländer treten auf, in den Adern der heißblütigen Mantuanerin Fiorita Buonacolsi rollt das Blut rascher, und Guiseppe Gonzaga stammt auch nicht aus Pommern, sondern ist ein Landsmann Romeos. In beiden vollzieht daher die Liebe sehr schnell

die Umgestaltung: eine südliche Sommernacht genügt, um die Rose zu voller Pracht zu entfalten. Aber die Buonacolsis und die Gonzagas leben in altererbter Feindschaft, denn die Familie Gonzaga hat die Buonacolsis vom Mantuaner Thron vertrieben und hat ihn noch in einer Linie inne. Freilich sind die beiden feindlichen Geschlechter dem Aussterben nahe; besonders der depossedierte Stamm ist auf zwei Augen gestellt, sie gehören Abbondio, der, einem Gelübde seines Vaters Vittorio zufolge, dem geistlichen Stande geweiht ist. Aber der alte Marcello Buonacolsi, der in seinem alten Palazzo Passerino in dem Gäßchen del Zodiaco die Familienerinnerungen und Familienschätze wahrt, in der Umgebung seiner alten Dienerschaft vom neuen Glanze seines Hauses träumt und nicht glauben will, daß es mit den Buonacolsis zu Ende sein soll, erwirkt beim Papste die Aufhebung des Gelübdes, um seine Tochter Fiorita mit Abbondio verbinden zu können.

Um seinen Famlienschmuck durch eine Barokperle zu ergänzen — der Roman spielt im Jahre 1612 —, begiebt sich Marcello nach Verona. Auf der Reise dahin wird Fiorita von Guiseppe Gonzaga gesehen, und dieser leichtlebige junge Veroneser fühlt sich sofort von ihren Reizen aufs Mächtigste gefesselt. Er naht ihr als Gehilfe des Juwelenhändlers in Verona; wie in einer Betäubung giebt sie stillschweigend die Erlaubnis zu einem Rendezvous und schenkt ihm bei diesem ihr Herz. Zum erstenmal wird ihre Seele von der Liebe gestreift; alles vergessend, wie Julia, giebt sie sich dem neuen Gefühle hin. Was ist ihr jetzt der alte Haß gegenüber dem jungen Lebensglück! Ist's ein Gonzaga? ihr ist es gleich. Und Guiseppe möchte sich seiner Fiorita würdig zeigen; er hofft sie sicher zu gewinnen, wenn er die Mantuaner Gonzaga stürzt und durch seinen Bund mit der letzten Buonacolsi die Ansprüche beider Familien versöhnt. Das Thema der Shakespeareschen Liebestragödie wird aufgenommen, aber anders ausgebogen.

In buntem Wechsel ziehen dann die Szenen und Personen an uns vorüber, die durch diesen Entschluß herbeigeführt sind; wir sehen, wie der Zufall hemmend und fördernd wirkt, der Zufall die Ausführung hindert. Um eine Perle zog der alte Herr nach Verona, diese Perle wird die Ursache tiefgreifender Veränderungen in seinem Hause, ja, in seiner Vaterstadt. Die Perle, nur bestimmt, den Familienschmuck zu vervollständigen, vollendet auch das Geschick der Familie. Perlen bedeuten Thränen! Diese Worte müssen uns einfallen, eines anderen Gonzaga gedenken wir, den auch die Liebe so gewaltig umgestaltet wie Guiseppe; Odoardo Galotti, der unbeugsame, steigt vor uns auf, aber Waldmüller wählt eine mildere Tragik als Lessing.

Figuren voll frischen Lebens sind die Begleiterin von Fiorita, die rundliche Friaulerin Eufemia und der geriebene Bediente Guiseppes, der lebensfrohe Beppo. In ihnen haben wir zwei Parallelfiguren zu den beiden Hauptfiguren, was zwar der litterarischen Tradition entspricht, aber kaum von einem Dichter ganz wird entbehrt werden können. Sie vertreten den Humor und die Komik, geben auch Gelegenheit zu einer Reihe von Kontrastszenen.

Um den Herzog von Mantua, Francesco Gonzaga, bewegen sich dunklere Gestalten, da nach dem Gesetze künstlerischer Gliederung die Gruppe des Gegenspielers weniger licht gehalten sein muß, damit sich die Gruppe des Spiels um so heller abhebt. Der Künstler darf aber weder dorthin allen Schatten, noch hierher alles Licht konzentrieren. Das hat denn auch Waldmüller mit verständnisvollem Sinn beachtet. Der ängstliche, mehr schwache als schlechte Herzog Francesco, der keinen ruhigen Augenblick genießt, weil ihn sein Sbirrenchef Vitaliano nie ohne Bangen vor dem im Geheimen waltenden Verderben läßt; Vitaliano, der seine Späher überall hat, nur dort nicht, wo sie die wirkliche Gefahr entdecken könnten; Antonio Maria, der, nach Vitalianos Macht lüstern, der Verschwörung auf die Spur kommt, dafür zwar Vitalianos Stelle erhält, aber nicht das ersehnte Glück findet, da er im Dienste seines Herrn, wie er glaubt, zum Mörder geworden ist, und darum selbst seinem Leben ein Ende macht: das sind die Vertreter des Gegenspiels. Sie allein streifen das Verbrecherische, sie zeigen die dunkleren Seiten der Menschennatur, bleiben aber in den Grenzen des Wahrscheinlichen. Waldmüller hat überdies durch zwei Momente für eine Milderung des abstoßenden Charakters gesorgt: durch das Auftreten des überaus sympathischen Advokaten Andrea Primaticcio, der, klug wie die Schlange, einfältig wie die Taube, dem Fortschritt das Wort redet, und dann durch den Anachronismus, daß alle bewußt oder unbewußt dahin wirken, den Herzog von der Unsinnigkeit der Folter zu überzeugen und zu ihrer Abschaffung zu bewegen. So hat auch hier das Allgemein-Menschliche sein Recht erlangt.

Waldmüller hat dieses Werk einfach „Roman" genannt, nicht etwa historischer Roman, gewiß mit Absicht; er führt uns zwar geschichtliche Thatsachen und Zustände vor, er vermittelt mancherlei für die geschilderte Zeit wichtige kulturhistorische Züge, sein Ziel aber ist nur, einen Roman zu schreiben. Er kokettiert weder mit dem historischen noch mit dem kulturhistorischen Apparat, sondern macht es wie der gebildete Mann mit seinem Wissen: es ist gleichsam nur die Atmosphäre, in der er sich bewegt. Dem Roman verschlüge es gar nichts, wenn alles Geschichtliche, das er verwertet, unwahr wäre, wenn die Vorgeschichte des Mantuanischen

Erbfolgekrigs sich anders vollzogen hätte, obwohl er thatsächlich richtige Voraussetzungen hat. Was wir zu wissen brauchen, das erfahren wir im Laufe des Romans durch Anspielungen, Gespräche, gelegentliche Fingerzeige, etwas weniger nur aus den einleitenden Worten. Überhaupt sehen wir, daß Waldmüller von dem Wesen des Romans einen klaren Begriff hat, einen anderen als etwa Friedrich Spielhagen, aber einen, den er sich an Mustern wie Walter Scott gebildet haben dürfte. Die Exposition z. B. ist mit besonderem Geschick behandelt, sehr rasch sind wir dort, von wo wir der Verwickelung folgen können.

Pichler und Waldmüller haben insofern Ähnlichkeit miteinander, als sie in ihren epischen Werken von dem Resultate weitreichender, auch fachwissenschaftlicher Bildung ausgehen und sich auf Thatsachen der Gelehrsamkeit beziehen. Pichler neigt mehr der Naturwissenschaft, Waldmüller mehr der Kulturgeschichte zu, beide beziehen sich ohne Prunken, aber mit einer gewissen Schalkhaftigkeit auf Merkwürdigkeiten, die sie bei ihren Studien gefunden haben. Beide mischen sich gerne mit ihren Ansichten ein, aber während Pichler in eigener Person, als Professor, Geologe, Liberaler, Menschenfreund auftritt, liebt es Waldmüller, eine Maske vorzunehmen und sich an Fremdes anzulehnen. Jener ist nationaler, dieser mehr international bei der Wahl seiner Themen. Pichler findet in seiner nächsten Umgebung unerschöpflichen Stoff zu interessanten Beobachtungen, Waldmüller durchstreift unermüdlich die verschiedensten Gegenden und Zeiten, um bald von hier, bald von dort mit der Freude des Raritätensammlers ein merkwürdiges Stück heimzubringen, freilich, auch aus der Heimat, wo er noch in seinem Alter als genauer Kenner der Alpenwelt die religiösen Kämpfe seiner „Felicitas" (1893) fand.

Pichler und Waldmüller gleichen sich nicht minder darin, daß sie gern das kurze epische Gedicht als Einkleidung für ihre Motive wählen. Aber während Pichler hier trotz aller Intimität des Details mit Vorliebe ins Große malt, versenkt sich Waldmüller am liebsten ins Kleine. Dafür zeugen die schon genannten Skizzen „Unterm Schindeldach", mit denen er seinen Übergang von der Malerei zur Poesie vollzog, ebenso die „Dorf-Idyllen" (1860). Es sind wenig umfangreiche Genrebildchen, denen man vielleicht den Einfluß der Düsseldorfer Malerschule noch ansieht, Schicksale, wie sie häufig im Dorfleben begegnen, scharf aufgefaßt, mit einer großen Menge realistischer Züge ausgestattet, sodaß uns die Gestalten mit ganzer Lebhaftigkeit vor Augen treten. Wie etwa in dem ersten Idyll „Vor der Trauung" die Mutter ihrer schwer scheidenden Tochter gute Lehren fürs Eheleben giebt, dabei aber bald auf die

Umgebung, bald auf das Benehmen des Mädchens, auf Kleidung und Sorge für den Schmuck hinweist, oder wie etwa der Magister im „Pathengang" die Frau Gevatterin mit einem bedeutsamen Lebensaugenblick bekannt macht, dabei aber zum Kaffeetrinken auffordert, sich die Schnupftabakdose ausbittet, vor dem Zug warnt u. s. w., wie die Alte dem Geistlichen am Grab des armen Spielmanns in der „Beichte" nach und nach unter allen begleitenden Bewegungen Schuld und Reue verkündet, wie sich Jürgen und Grete finden („Die Schelmenlehre"), nachdem sie scheinbar ganz auseinandergekommen sind, das und ähnliches erfahren wir mit ausgeprägtem Realismus und doch hinter einem Goldhauch, der auch Nachtstücke gleich dem „Pfarrer von St. Cölestin" oder „Im Gußwerk" noch überzieht. Dabei lockt Waldmüller die Romantik, die nach dem Revolutionsjahre 1848 bekanntlich wie mit einem Schlage neu auftauchte.

Seine verschiedenen Sammlungen lyrischer Gedichte zeigen denselben Charakter. Vor allem fällt wieder die stark idyllische Färbung auf, die Waldmüller in der Art von Mörikes „Altem Thurmhahn" wählt, ob er nun in den „Gedichten" (S. 160 ff.) den „Samstag-Abend" oder in dem Bande „Lascia passare" (S. 107—118) den „lieben Sonntag" oder italienische Kirchen oder „Sorrento", (S. 163—182) beschreibt. Während er mit einer etwas allzugenauen Vollständigkeit die Einzelheiten anführt, stellt er wohl nachdenkliche Erwägungen an, um Nord und Süd zu kontrastieren, oder Natur und Menschenleben in Parallele zu setzen oder dem Sichtbaren satirisch Verborgenes anzuschließen. Er hat überhaupt eine Neigung, das Motiv auszuschöpfen, was in den älteren Gedichten nicht selten eine gewisse Trockenheit zur Folge hat; das fällt besonders auf, wenn er in den „Gedichten" (S. 135—139) die „Kunst" oder (S. 140—145) die „Musik" besingt oder wenn er in „Lascia passare" (S. 41—56) das „Meer" zu schildern sucht. Seine Lyrik zeigt meist den Charakter des Nachsinnens; es mangelt wenigstens ihrer älteren Schichte das frisch jugendliche, nur deuten die schalkhaften Naturbilder, die uns humoristische Personifikationen bieten, auf seine spätere Lyrik hin. „Junker Mai", „Fräulein Juni", der „Lenz mit weiten Kleidern", der „Winter" mit der Puderschachtel und ähnliches sind charakteristisch für diese Weise, wenn auch hier manchmal die Fülle von Detail eher verwirrend als verstärkend wirkt. Lenau und Rückert scheinen dabei von Einfluß gewesen zu sein, während aus den anderen lyrisch-epischen Gedichten wie „Die Nonne" (Lascia passare S. 57—98) Adalbert von Chamissos Ton herausgehört werden kann. Waldmüller wählt jene Formen mit Vorliebe, die zum sinnenden

Weſen ſeiner Gedankenlyrik am meiſten paſſen: das Ghaſel, das Sonett, die Stanze, Hexameter und Diſtichon, auch die lyriſche Priamel fehlt nicht (Gedichte S. 244). Sehr viel iſt vom Dichten die Rede; ich will beſingen, ich kann nicht dichten, mir gelang ein Lied, mir muß ein Lied gelingen und dergleichen Wendungen erinnern an die Zeit, in der Waldmüller auftrat. Wir finden aber bei ihm auch ſchon Naturbilder, wie ſie ſpäter Detlev von Liliencron mit beſonderer Friſche gezeichnet hat. Man höre z. B. „Vorgefühl" (Gedichte S. 121), worin Waldmüller durch die Verkürzung der Verszeilen dem Sonett einen ausgeſprocheneren lyriſchen Klang verliehen hat:

Nun geht der Sommer raſch zu Ende,
Denn horch, ſchon ſingt das welke Rohr,
Und falbe Blätter ſeh'n hervor
Aus dunkelgrünem Laubgelände.

Wenn ſpät den Schritt ich heimwärts wende,
Steigt geiſterhaft aus Sumpf und Moor
Der Nebel feuchtes Heer empor
Und ſtreckt nach mir die weißen Hände.

Die Vögel raſten im Gezweig,
Und lautlos iſt die Nacht geworden,
Es ſchweigt der froſchbelebte Teich;

Ein rauher Wind ſchon pfeift aus Norden, —
Bald folgt der Senſ'- und Sichelſtreich,
Und dann des Winters kaltes Morden.

In dieſem Gedichte fällt nur der logiſche Gang auf, der verſtandesmäßig und darum ſtörend iſt; Waldmüller hat ihn ſonſt vermieden wie etwa in der „Sommer-Nacht" (S. 54):

Nacht iſt's und ſommerliche Stille,
Die Vöglein ſchlafen auf den Zweigen,
Ringsum herrſcht tiefes, tiefes Schweigen;
Im Stoppelfeld nur zirpt die Grille.

Nacht iſt's. Des Mondes gold'ner Nachen
Treibt lautlos hin in blauer Ferne,
Und um ihn kreiſen, flimmern Sterne,
Die ſtumm des Schiffleins Fahrt bewachen.

Nacht iſt es. Flurendüfte füllen
Die Luft, ſelbſt dahin eingedrungen,
Wo liebe Menſchen, treu verſchlungen,
Der Nacht ſich freu'n, der dunkeln, ſtillen.

Die Weiterentwickelung der Lyrik läßt sich bei Waldmüller deshalb so schwer verfolgen, weil er seine Gedichte nicht mehr gesammelt, sondern nur in verschiedenen Zeitschriften mitgeteilt hat. Wir besitzen bloß die „Klänge aus der Ferne", in denen der Siebzigjährige (1893) mit feinstem Gefühl und reifstem Geschmack Volksliedmotive zu künstlerischem Abschluß gebracht hat, und den Versuch, in dem kleinen Heftchen „Liebesstürme. Aus den Papieren eines vielgenannten Malers" (1896) einzelne lyrische Gedichte zu einem in sich geschlossenen Kunstwerk aneinanderzureihen.

Der ganzen Erscheinung Waldmüllers eignet die Neigung zum Ungewöhnlichen, vielleicht sogar zum Fremdartigen; sie ist aber so fest mit seinem Wesen verknüpft, äußert sich so natürlich und selbstverständlich, daß sie uns gar nicht mehr fremdartig berührt, sondern an frühere Gestalten erinnert. Denn sein Wahlspruch: „Gesund sein und Natur und Menschen lieben!" (Gedichte S. 69) beherrscht seine ganze Dichtung in Vers und Prosa, verleiht seiner Persönlichkeit den Glanz sympathischer Heiterkeit und die Lust zu fabulieren. Wir hören immer die Mahnung in seinen Werken:

Blick' dich gesund am Wiesengrün,
Blick' dich gesund am Himmelsblau,
An hellem Aug' und Wangenglüh'n,
Und halt dich nicht zum Wolkengrau!

Waldmüller ist eine Sonnennatur!

Maximilian Schmidt.

* 25. Februar 1832.

Maximilian Schmidt.

Lichtenau 25/II 1897.

„Geht's in d'Berg, wenn Enk ebbs kränkt, . . .
Ös werd's durt g'sund . . ."

„Sollte es denn wirklich nicht gelingen, die Bauernwelt getreuer zu schildern, als Auerbach?" Diese Frage rief voll Feuer ein Offizier im Münchener Kadettenhause den streitenden Kameraden zu. Man hatte sich über das „Barfüßele" sehr ereifert und konnte sich nicht einigen. Maximilian Schmidt aber fühlte sich gereizt, ein anschaulicheres, zutreffenderes Bild der Bauernwelt zu entwerfen; er sagte sich: entweder sind die Bauern im Schwarzwald grundverschieden von unseren Bauern im bayrischen Wald, oder aber Auerbach hat falsch gezeichnet. Schmidt, ein Kind des bayrischen Waldes, war schon von seiner Mutter auf die Schönheiten der umgebenden Natur hingewiesen worden, hatte mit den Bauern gelebt, kannte ihre Neigungen und Leidenschaften, ihre Vorzüge wie Eigenheiten, ihren Aberglauben und ihre Gewohnheiten. Mit kühnem Griffe wagte der Offizier das Geschaute schriftstellerisch zu verwerten und trat als dreißigjähriger Mann im Jahre 1863 mit „Volkserzählungen" hervor.

Als Hintergrund wurde die geliebte Szenerie des bayrischen Gebirges gewählt und versucht, die Schönheiten dieser Gegend deutlich darzustellen. In diese prächtige Landschaft zeichnete Schmidt Figuren hinein, wie sie ihm selbst begegnet waren, und brachte so eine Reihe von Romanen zustande, die sich vorteilhaft von der Masse der übrigen deutschen Dorfgeschichten abhoben.

Man darf sich nicht darüber täuschen, daß bäuerliches Kostüm, so beliebt es eine Zeit lang in der Kunst war, dem Romanschriftsteller eher hinderlich als förderlich wird. Der Maler ist besser daran; mit der Form zugleich ergiebt sich der Stoff. Der Dichter muß dagegen thatsächliches, auffallendes, charakteristisches Detail häufen, um dem Leser nur die Atmosphäre seines Romans zu schildern. Der Horizont der

Bauern ist ein viel zu enger, ihr Leben bietet zu wenig mannigfaltige Probleme dar, als daß der Schriftsteller nicht Gefahr liefe, in den Fehler des bloßen Abenteuerromans zu verfallen. Wir verlangen jetzt von einem Romancier nicht mehr das Häufen packender Thatsachen, wir verlangen psychologische Entwickelung und Durchführung.

Der Bauernpoet kann uns über den Mangel an psychologischer Schärfe dadurch zu täuschen suchen, daß er Sitten und Gebräuche schildert, Landschaft und Szenerie ausmalt, also das Äußere statt des Inneren giebt. Versucht er aber psychologische Studien zu entwerfen, dann ist die Möglichkeit naheliegend, daß die Romane zu einer Reihe von Einzelskizzen werden, deren Zusammenhang wieder nur ein äußerlicher ist. Oder aber er geht so vor, wie Ludwig Anzengruber in seinem bedeutendsten Dorfroman, im „Sternsteinhof": er wählt die bäuerliche Szenerie, wie er ausdrücklich bemerkt, „weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd, verständlicher bleiben, und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben, oder sich gegen diesen, und sich und andere das Fatum setzen, klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse einschließt, und den Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben" (I, S. 288). In verständlichem Deutsch ausgedrückt heißt das, er hoffe durch die Wahl des ländlichen Schauplatzes seine Motive viel einfacher und natürlicher ausführen zu können, sie in ihrer Ursprünglichkeit, ungebrochen durch Rücksichten, zu zeigen. Das kann gelingen, der Roman Anzengrubers hat den Beweis dafür erbracht, aber die von ihm behandelten Konflikte stecken nur in einem ländlichen Kostüm, sind menschlich, nicht bäuerlich.

Wir bekommen die Schicksale einer zielbewußter, reizenden Kokette, ihre mächtigen Herzenskämpfe, einen Glückswechsel einfacher, ergreifender Gestalt. Alles wahrscheinlich aus den Charakteren entwickelt und auch diese nicht auf Schrauben gestellt, sondern den thatsächlichen Verhältnissen entsprechend. Die Schönheit der Zinshofer Helen' bringt weder ihr, noch dem Kleebinder Muckerl, noch dem Sternsteinhofer Toni Glück; beide lieben sie, der schwächliche Herrgottsschnitzer Muckerl wird ihr Bräutigam, der reiche, „fesche" Toni bewirbt sich um sie. Ihr steckt der prächtige Sternsteinhof im Sinn; sie wird kalt gegen Muckerl, dessen Mutter ihn lieber als Bräutigam der Matzner Sepherl sähe. Der alte Sternsteinhof-Bauer denkt an eine Verbindung seines Sohnes mit der reichen Käs-

biermartels Sali. Toni aber setzt sich die Leni in den Kopf und will seinen Alten zwingen, indem er sie bei einer Rauferei öffentlich als seine künftige Bäuerin erklärt. Er hat ihr ein Eheversprechen gegeben und sie dadurch ganz gewonnen. Nun aber muß Toni zum Militär einrücken, Leni wird vom alten Bauern verstoßen; Geld soll gut machen, was der Sohn an ihr begangen hat. Entrüstet weist sie diese Abfindung zurück, gesteht Muckerl alles und wird sein Weib. Wie nun Toni zurückkehrt, heiratet er wirklich die Sali, und so scheinen die Pläne Helenes gänzlich vernichtet. Schließlich wird sie aber doch Sternsteinhof-Bäuerin und sogar eine höchst würdige, die selbst den Alten zu gewinnen versteht. Toni freilich, ihr zweiter Mann, bleibt nach einem Gefecht unter den Vermißten.

Der Stoff dieses bewunderungswürdigen Kunstwerks ist im Grund nichts weniger als neu und durchaus nicht ländlich. Helene hat A. Bettelheim in seiner schönen Biographie Anzengrubers (S. 230) sehr richtig „die verkörperte Begehrlichkeit und Willenskraft" genannt; sie ist eine Kern- und Urnatur, aber durchaus kein Typus, den wir nur unter Bauern finden können. Wir bekommen ein Stück Menschenleben, das unsere Teilnahme durch sich selbst erregt und keiner außerhalb des Stoffes bloß im Kostüm liegenden Elemente bedarf; es würde gerade so wirken, wenn Helene als Städterin gezeichnet wäre, das ländliche Kleid hindert nur die Entfaltung dieser Urkraft weniger. Das Menschliche, nicht das Bäuerliche bedingt die Wirkung, der Dichter, nicht der Bauernschilderer, ruft sie hervor. Ebenso ging Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem ergreifenden „Gemeindekind" vor.

Sonst verharren die Dorfgeschichtler gerne bei den Äußerlichkeiten und verwerten das Milieu nicht als bedingenden, sondern als selbständigen Faktor. Auch Maximilian Schmidt ist diesem Einflusse der Gattung nicht entgangen, nur war er oft recht glücklich im Finden, wenigstens bei einzelnen Figuren. Sein Loder zum Beispiel ist ein psychologisches Problem, ein Mensch, der mit sich und der Welt in Widerspruch geräth, weil er sich in die gegebenen Verhältnisse und Anschauungen nicht hineinfinden kann; allmählich wird er durch die Liebe zur Thätigkeit und zum Glück geleitet. Diese Person steht mit dem übrigen Romane, dem „Leonhardsritt", im innigsten Zusammenhang.

Die Dichter haben noch ein anderes Mittel entdeckt, um ihre Bauerngeschichten mannigfaltiger zu machen. Auerbach gab auch hier das Beispiel, dem alle Jüngeren vielleicht unbewußt folgen: in der Erzählung „Auf der Höhe" versuchte er bekanntlich, die Kreise, deren Horizont ein weiterer, deren Entwickelung eine feinere, deren Probleme reichere sind, und die rein bäuerlichen miteinander zu verschmelzen. Dabei entstehen

nun entweder Kontraste zwischen Dorf und Stadt, oder aber die Einheit mangelt: die einzelnen Teile der Komposition fallen auseinander. Auerbachs spätere Romane zeigen diesen Fehler nur zu häufig.

Bei Maximilian Schmidt können wir eine Entwickelung bemerken; zuerst bringt er eine solche Verknüpfung gesonderter Lebenskreise und sucht durch verwandtschaftliche Verbindung die auseinanderstrebenden Teile zusammenzufassen; so war es in der Erzählung, mit der er nach langem Stillschweigen 1880 wieder vors Publikum trat, in seinem „Schutzgeiste von Oberammergau". Später kommt das bäuerliche Element immer reiner zur Geltung, während das städtische mehr und mehr zurücktritt, der „Leonhardsritt" (1881) und „Die Miesenbacher" (1882) bezeichnen einen Höhepunkt seiner Kunst; allmählich kehrte Schmidt dann wieder zum Ausgange zurück, so in der „Knappenliesl vom Rauschenberg".

Dem Bauerndichter droht mit diesem Genre die Gefahr, sein eigener Plagiator zu werden, was bei Rosegger vielleicht schon früh eingetreten ist, oder in Tendenz zu verfallen, was wir bei dem trefflichen Jeremias Gotthelf bemerken können, oder ganz didaktisch zu wirken, wie Pestalozzi es gethan hat. Größere Kunst wird uns eine Zeit lang über das Mangelhafte des Genres täuschen, reichere Kenntnis des Volkes, stärkerer Realismus werden entschädigen, wir müssen aber bekennen, daß die ganze Gattung litterarisch nicht als voll erklärt werden kann; wenn auch der Gewinn, den etwa die Malerei aus der Verwertung des bäuerlichen Elementes gezogen hat, nicht wegzuleugnen ist. Der Unterschied springt in die Augen, und man braucht gar kein „litterarischer Bauernfresser" zu sein, um ihn zu erfassen.

Zufällig bekam ich nach der Lektüre eines neuen Romans von Schmidt das damals neue Bild „Der Salontiroler" von Defregger zu Gesicht; es ist freilich schon lange her. Auch bei Defregger wie bei Schmidt eine Mischung ländlichen und städtischen Elementes. Wie kommt es aber, daß die Städter nicht mit dem verspotteten Salontiroler, sondern mit den echten Kindern des Landes sympathisieren? Wir sehen die einen ganz an ihrem Platze, den Städter in ängstlicher Haltung, unbeholfen und eingeschüchtert den „g'schnappigen" Dorfschönen gegenüber. Defregger hat eine Situation dargestellt, die uns verständlich erscheint, deren überzeugende Wahrheit uns ohne weiteres einleuchtet.

Es wird wohl nicht zu viel behauptet sein, wenn man sagt, daß das Publikum unserer Dichter, unserer Maler und Bildhauer das Volk nicht kennt. Die Menschen, die neue Romane lesen und Kunstausstellungen besuchen, sind vielleicht jedes Jahr während einiger Sommermonate in Tirol, im Salzburgischen, tragen vielleicht selbst sogar ab und zu das bäuerliche Kostüm, sie aber als Kenner des „Volkes" hinstellen zu wollen, wird kaum jemandem beifallen. Die Künstler müssen das Publikum daher erst mit einer

fremden Welt bekannt machen. Der Maler hat es leichter; jeder Betrachter seiner Bilder hat schon die Bauerntracht gesehen, und wenn es nicht der Fall wäre, so nimmt er sie gern als wahr hin. Anders beim Dichter. Will er die Tracht verwenden, so muß er beschreiben; will er eine echt bäuerliche Situation ausnützen, muß er uns erst mit den Voraussetzungen vertraut machen; wählt er Anschauungen, die bäuerlich, aber dem Publikum fremd sind, so wird er nicht verstanden oder muß sie eingehend erklären; wählt er nur die menschlichen Zustände, dann empfindet der Leser die äußere Zugabe leicht als nebensächliches Beiwerk, die Tracht als Kostüm. Daher fühlt sich das Publikum nicht ganz befriedigt und ist dem Genre nicht gerade hold. Auerbach hat allerdings mächtig gewirkt, bei ihm wird jedoch für den Geschmack der Leser im reichsten Maße gesorgt, mit Sentimentalität und Süßlichkeit stutzt er seine Figuren auf. Jeremias Gotthelf, der das Volk zeichnet, wie es ist, ohne Beigabe, ohne Aufputz, hat nur im kleinen Kreise sein Publikum gefunden; Pestalozzi gar wird mehr zu den Pädagogen als zu den Poeten gerechnet.

Am ehesten scheint das bäuerliche Element noch in komischer oder humorvoller Verwertung dem Geschmacke der Leser zu entsprechen, das gilt von Johann Peter Hebel, Franz von Kobell bis zu Rosegger, dem prächtigen, leider so früh verstorbenen Karl Stieler und den übrigen modernen Vertretern. Auch früher war der Bauer nur eine komische Figur; er war der Träger der Komik in der Posse, im Schwank, auf ihn häufte man wie auf den Geistlichen die Anekdoten, die seit langem im Schwung waren. Ansätze zu einer ernsten Verwendung der Bauern bei Grimmelshausen sind lange ohne Nachfolger geblieben. Erst mit der erwachenden Volkstümlichkeit der Litteratur während des 18. Jahrhunderts wurde auch dem Bauernstande litterarische Gerechtigkeit zu teil. Zuerst blickt aus der Renaissancewelt von Geßners Schäferidyllen auch der Schweizer Bauer, dann tritt Maler Müller mit seinen Pfälzer Idyllen auf, bald zog man sogar mit Vorliebe Naturdichter zur Zunft heran, weil man — wie ähnlich in unserer Zeit — bei ihnen, mit ärgster Täuschung das Volkstümliche ganz, rein und unverfälscht zu finden hoffte. Unserem Säkulum blieb es aufgespart, die Emanzipation mit der Romantik zu beginnen und bis zur Übertreibung zu führen, unsere Eigenheit auf allen Gebieten, und bald gab es keinen deutschen Stamm mehr, der nicht zu Novellen, Dramen und Gedichten Modell gesessen hätte, nicht im Norden, nicht im Süden. Erst durch Björnsterne Björnsons „Bauernnovellen" kam ein neuer Anstoß, hat aber nach anderer Richtung seine bedeutendsten Folgen gehabt. . . . .

Maximilian Schmidt verfügte über ein geübtes Auge, feinen Beobachtungssinn und ein leicht bewegliches Talent; Ernst und Humor standen ihm gleichmäßig zur Verfügung und sein hauptsächlichstes Geschick

verriet er im Entdecken immer neuer Vorwürfe. In seinen zahlreichen Romanen und Erzählungen suchte er immer neue Teile des Volkslebens zu dichterischen Zwecken auszubeuten. Die Erzählung „Der Schutzgeist von Oberammergau" leitet in das Schauspielerdorf; wir werden bekannt mit den Vorbereitungen zur Passion, sehen diese darstellen und die Lösung der Konflikte herbeiführen. In der „Johannisnacht" (1881) treten uns Jäger und Wilderer entgegen, wir folgen ihnen auf ihren Wegen in Streit und Kampf. Der „Leonhardsritt" giebt ein Bild von der Bedeutung, die der deutsch-französische Krieg für die bayerische Landbevölkerung hatte; die Soldaten und Urlauber werden gezeichnet, den Hintergrund bildet der große nationale Entscheidungskampf. Wir ziehen mit den Helden ins Feld, nachdem wir mit ihnen Abschied von der Heimat genommen haben; wir kehren mit ihnen heim, um das Siegerfest zu begehen. In den „Miesenbachern" werden wir mit den eigentlichen Bauernhofbesitzern bekannt, während die „Knappenliesl von Rauschenberg" uns die Welt des Bergmanns erschließt, seine Mühen und Freuden, seinen Aberglauben und seine Gebräuche. Die „Schwanjungfrau" (1884) bringt uns die Holzschnitzer und die Schwärzer nahe, „Der Georgithaler" (1884) die Betschwestern; den Holzschlägern begegnen wir in der „Blinden von Kunterweg" (1885), den Grenzern und Paschern im „Goldenen Samstag" (1885), den Fischern am Starnbergersee in der „Fischerrosl von St. Heinrich" (1885), den Schiffreitern am „Sarnerberg" in der „Wilden Braut" (1886). Man sieht, die verschiedenen Berufskreise der ländlichen Bevölkerung sind nahezu erschöpft, und Schmidt hätte darauf verzichten müssen, durch diese Beigaben zu interessieren, oder er mußte — schweigen.

Es war ihm gelungen, naturgemäße Verwickelungen zu erfinden, die zugleich spannend und der betreffenden Lebenssphäre angemessen sind; aber ein Teil des Interesses wurde doch vom kulturhistorisch merkwürdigen Detail geweckt. Viel positives, historisches wie volkswirtschaftliches Wissen liegt seinen Geschichten zu Grunde, ob wir nun in der Erzählung „Die Glasmacherleut'" Aufschluß über die Zustände in den Glasdörfern an der Grenze von Böhmen und Bayern erhalten, oder über die Verhältnisse, die Bedeutung und Entwickelung des Bergbaues im Berchtesgadener Ländchen unterrichtet werden, wie in der „Knappenliesl", oder über die Zustände in Griechenland unter bayrischer Herrschaft, wie durch die „Jachenauer in Griechenland". Die Arbeiten im Forst wie am Wasser sind Schmidt genau bekannt, er nutzt seine Kenntnis ohne viel Aufdringlichkeit aus, aber eine Grenze des Gebietes war vorauszusehen, damit eine Grenze für Schmidts Schriftstellerei.

Man wird nicht außer acht lassen, daß Schmidt mit diesem Eingehen auf verschiedene Berufsbeschäftigungen, deren Wesen er scharf fest-

hielt, der starken realistischen Zeitströmung folgte, wie denn überhaupt gerade die Dorfgeschichte dem Realismus zuneigt und darum in den letzten Jahren zu jenen naturalistischen Extremen geführt hat, die wir am besten durch Henrik Pontoppidans Skizzen „Aus ländlichen Hütten" kennzeichnen können. Bei Schmidt kommt noch etwas hinzu, um den Realismus zu verstärken. Alle seine Geschichten spielen in einer ganz bestimmten, geographisch faßbaren Landschaft. Mit großer Treue weiß der Verfasser die Natur zu zeichnen; jeder Leser kann die Namen der Orte, wenn er sie nicht aus eigener Anschauung kennt, auf der Landkarte verfolgen und sich von der Genauigkeit des Autors überzeugen. Schmidt verletzt dabei den Grundsatz der Kunst keineswegs, daß nicht die Zeichnung der Natur für das Schöne bereits genüge, sondern daß weggelassen werden müsse, was hinter der Intention der plastischen Natur geblieben ist. Die Naturschilderungen machen sich nicht unangenehm bemerkbar; im richtigen Momente giebt uns Schmidt meist mit wenigen Strichen ein anschauliches Bild der Gegend, in der wir uns befinden. Einige dieser Bilder sind von unübertrefflicher Lebendigkeit, so muß vor allem die Einleitung zur „Johannisnacht" als besonders gelungen hervorgehoben werden. Die Umgebung des Starnbergersees wird uns so deutlich vor die Augen gerückt, als bewunderten wir sie mit dem Maler Landert und dem Schauspieler Gerseck mit. Und in der hübschen Skizze „Der vergangene Auditor" ist das „Pangerfilz", weil wir nur allmählich mit dem wandernden Auditor die Eigentümlichkeiten kennen lernen, ganz vor unser inneres Auge gerückt worden. In anderen Fällen, wie etwa bei der Nachzeichnung Berchtesgadens in der „Schwanjungfrau", verwirren uns die vielen Details, so geschickt sie Zug um Zug das Bild der lieblichen Lage enthüllen.

An allem, was bis jetzt von Schmidts Weise hervorgehoben wurde, kann man sehen, wie nahe die Gefahr der Manier lag. Noch deutlicher wird dies, wenn man beachtet, welcher Mittel er sich bedient, um die Verwickelung und Lösung des Knotens in den Liebesverhältnissen herbeizuführen. Der alte Jesenbecker will seine Tochter Moni dem Jäger Baltl Sollinger nicht geben: „So wenig 's Wasser mei' neue Wuhr (Wehre) wegreißt," sagt er, „so wenig vermögt's ös mit enkern Faxen mein' Spruch z'ändern, und iatzt is 's aus mit enk Zwoa für Zeit und Ewigkeit!" Aber das Wehr wird schließlich doch so arg bedroht daß der Jesenbecker nachgiebt. So in den „Miesenbachern". Im „Leonhardsritt" verweigert der Leitzacher seine Mirdei dem armen Lenzl, weil ihm dieser nicht einen Sack voll Edelwert, wie ein anderer Bursche, zu bringen vermag; schließlich ist das eiserne Kreuz ein Äquivalent. Ähnlich in der „Johannisnacht" und öfter. Überall eine Liebschaft, von der die Väter, eine Heirat, von der die Kinder nichts wissen wollen.

Maximilian Schmidt entschädigt den Leser für diese Manier durch prächtig geschaute, lebensvolle Figuren. So ist der Peterl im „Leonhardsritt" eine köstliche Gestalt, halb schlau und halb dumm; Lindl, der Loder, prophezeit ihm, daß jenes Mädchen seine Frau würde, das zuerst: „Du dalkata Bua" zu ihm sagen würde, leider kommen aber drei Mädchen gleichzeitig zu derselben Einsicht, und Peterl ist daher im Ungewissen. Der „Loder", der „Feitsinix", die „Schleckernandl", der alte „Ameiser" Wastl, der Künstler im Bauernkittel Weyerzisk, das Dorfgenie der „Malersteffel", der „Pfannenjackl" mit jener Mischung von Ernst und Scherz, die immer packt und von Morré in seinem Volksstück „'s Nullerl" der Hauptfigur dem „Null-Anerl" beigelegt ist, oder der „Darpangerl", der Cymbelhans im „Herrgottsmantel" (1887), der Knabe Quirin im „Musikanten von Tegernsee" (1888) sind Typen von unverwüstlicher Kraft und haben sicher existiert. Freilich, eine Figur wie Anzengrubers „Steinklopferhanns" suchen wir bei Schmidt vergebens, wenn gleich die Idee, die Weltanschauung dieses Bauernphilosophen nicht fehlt. Schmidt ist eben durchaus zahmer als Anzengruber.

Wir begegnen allerdings in seinen Romanen einem gesunden Sinn, jener Ethik, daß sich der Mensch nur durch Thätigkeit das Glück erringe; überall finden wir den frischen Humor, der sich nicht nur in komischen Situationen, sondern in der ganzen Zeichnung der Figuren äußert. Und allenthalben entdeckt man die Neigung, mit dem Geschick des Regisseurs und der Gewandtheit des Theatralikers dramatische Szenen herbeizuführen. Schmidt hat allein und in Gemeinschaft mit anderen Dramatisierungen einzelner seiner Werke zum Erfolg auf der Bühne verholfen.

Gestaltungsgabe, reiche Erfindung, glückliches Finden, liebenswürdiges Naturell, Anschaulichkeit der Naturschilderungen, sichere Verwertung des Dialekts machten Maximilian Schmidt zu einer erfreulichen Erscheinung, die im Jahrzehnt von 1879—1889 rasch und abwechslungsreich produzierte. Nicht kokette Sentimentalität, sondern frische Natürlichkeit war in seinen Bauerngeschichten zu entdecken; mit leibhaftigen Menschen, nicht mit Masken wurde man bekannt. Aber die Gefahr der Dorfgeschichte, in Manier zu verfallen, drohte von allem Anfang an, und die Wendung zur städtischen Geschichte, die man Schmidt einmal hätte prophezeien mögen, blieb aus. Der Romanschriftsteller trat bescheiden in den Hintergrund. Die ganze Gattung verlor immer mehr an Boden; von den Dorfromanen galt das Goethesche Wort: „Verderben Einer des Andern Spiel." Maximilian Schmidt teilte das Schicksal seines Namensvetters Hermann von Schmid, dem er freilich an Fruchtbarkeit bedeutend nachsteht.

Th. Justus.

*25. Januar 1834.

Th. Justus.

Der Zufall weist dir einen Platz im Wagen an; ärgerlich blicken die Insassen auf dich, ärgerlich verstummend drückst du dich in eine Ecke und siehst mit Bangen der weiteren Fahrt entgegen. Der Zufall entlockt deinem Gegenüber ein paar Worte, sympathisch berührt dich ihr Klang, bald bist du in einem anregenden Gespräch mit ihm, nicht lange währt es, so plaudert ihr wie alte Bekannte, und zum Schlusse könnt ihr euch nicht trennen, habt euch fürs Leben als Freunde gewonnen. Wer hat dies noch nicht erlebt? Wer hat noch nie den Zufall später gepriesen, daß er ihm so mitspielte?

Th. Justus ist ein solches Gegenüber. Der Zufall hat mir ein Bändchen ihrer Novellen in die Hände gespielt; ich begann in einer müßigen Stunde zu lesen, und bald war ich so gefesselt, daß ich nicht mehr aufhören konnte zu lesen und mich zu freuen; wieder und wieder zog mich der Zauber dieser einfachen, schlichten und doch so poetischen Geschichten an. Nun ließ es mir keine Ruhe, bis ich mehr von der Dichterin kannte, das meist so recht aus poetischem Verstecke herausgesucht werden mußte, jetzt aber darf ich sagen, daß ich eine Freude fürs Leben an diesen Erzeugnissen gewonnen habe. Freude jedoch ist aktiv, sie kann sich nicht verschließen und verbergen, sie ist mitteilsam und braucht Genossen. Solche zu werben haben sich diese Zeilen vorgesetzt. Wenn jemand wie ihr Schreiber durch lange Jahre abgetrennt ist vom deutschen Leben, verbannt in eine fremde Umgebung, dann staunt er wohl mehr als ein anderer, daß wir Deutschen unseren Reichtum gar nicht so zu schätzen wissen, wie wir es sollten. Er fragt sich wohl, wie überreich müssen wir doch sein, daß eine Dichterin wie Th. Justus so wenig gekannt ist, daß selbst litterarische Männer ihr noch nicht näher traten. Und doch verdient sie wie nur eine gelesen zu werden, immer von neuem. Man kann

sich ihre Novellen, von denen die meisten in den „Neuen Reutlinger Volksbüchern", Druck und Verlag von Enßlin und Laiblin, als köstliche Jahrmarktsbüchlein erschienen, so gut recht zerlesen denken, die Blätter abgegriffen, weil viele Hände, hart von der Arbeit, sie angefaßt haben, die kleinen Büchlein in ihrem bunten, unmodernen Umschlag, mit den abgenutzten Lettern, gewahrt als liebe Hausschätze. Sie haben nicht Toilette gemacht für den Salontisch, wohl aber für die Stube des kleinen Mannes, für „schlichte Leute". Daß sie jedoch auch in die eleganteste Umgebung passen, hat Herr Liebeskind bewiesen, da er zwei Sammlungen in seiner bekannten Ausstattung, gedruckt bei Drugulin, rasch hintereinander auf den Markt warf.

„Jahrmarktsbuch" und „Verlag von A. G. Liebeskind", man möchte mit dem Coupletrefrain der alten Wiener Bühne fragen: „Wie reimt sich das zusamm'?" Und doch wird niemand um die Antwort verlegen sein, der diese Geschichten kennt. Th. Justus vereinigt mit einer überraschenden Einfachheit, einer durchaus natürlichen, ungesuchten Erfindung, einer schlichten und immer zutreffenden volkstümlichen Darstellung eine Fülle von poetischer Anschaulichkeit, eine Tiefe psychologischer Erkenntnis und eine Wahrheit der Zeichnung, daß man bald neben den Erzählungen die Erzählerin lieb gewinnt und gerne wissen möchte, wie sie sich gebildet hat, wie sie eine solche Kunst sich errang. Leider ist nichts Näheres in die Öffentlichkeit gedrungen, selbst der geschickte Lüfter aller litterarischen Masken, der „Kürschnersche Litteraturkalender", verriet lange nichts, weil Th. Justus unter den zahllosen Dichtern und Dichterlingen bis zum Jahre 1896 — fehlte! Nur so viel ließ sich sagen, daß man zu dem Th. einen weiblichen Vornamen hinzudenken darf; auch das hätte man aus den Novellen selbst schwerlich erraten, der Herr Verleger mußte die Güte haben, indiskret zu sein. Es bleibt auch jetzt noch nichts anderes übrig, als die Erzählungen selbst zu fragen, was sie über ihre Verfasserin entdecken wollen. Leider ist es auch damit nichts, denn Th. Justus verschwindet vollständig unter ihren Figuren; ein Litterarhistoriker späterer Jahrhunderte müßte wohl in Verzweiflung geraten, wenn er nur das Wesentlichste über die Biographie aus den Geschichten heraushorchen wollte. Th. Justus hält ihre Maske zu fest, gestattet keinen Blick dahinter. Sie muß vieles erlebt oder doch mitgelebt haben, das spricht jede Zeile; sie muß dem Volke nahegetreten sein, sonst wäre sie nicht so zu Hause unter den schlichten Leuten; sie muß auf den Marschen herumgewandelt sein, nicht als Touristin, die kommt und geht, sondern als Heimische, der jeder Strauch, jede Düne, jeder Deich vertraut und lieb wird, und sie muß die

Gabe besitzen, den Leuten ins Herz zu schauen, aus flüchtigen Worten, abgebrochenen Lauten ihr Wesen zu erkunden. Nur langjähriger Umgang bei schärfster Beobachtung und klarem Blick kann so alle Seiten entschleiern. Man sieht, die Motive, Probleme, Konflikte sind nicht gesucht und ausgeklügelt, sondern beobachtet, gefunden; sie haben sich der poetischen Behandlung aufgedrängt. Das bestätigt die kurze Biographie der Dichterin in Franz Brümmers „Lexikon der deutschen Dichter", während Sophie Pataky in ihrem „Lexikon deutscher Frauen der Feder" nur die hauptsächlichsten Lebensdaten erwähnt.

Frauenzimmerliches haben die Novellen nichts, sie wandeln überhaupt nicht auf der allgemeinen Heerstraße des Modernen, obwohl sie natürlich oder realistisch genannt werden dürfen, freilich im allerbesten Sinne des Wortes. Angenehm fällt es auf, daß die einzelnen Ingredienzien sich vollständig durchdrungen haben und uns nicht hintereinander aufgetischt werden. Landschaft und Menschenleben gehören zusammen. Mitten im Konflikt stehen wir nach wenigen Worten, denn Th. Justus macht nicht gerne viel Worte, kurz, zutreffend und einfach, aber keineswegs banal sind die Wendungen. So gar nichts Kokettes läßt sich entdecken, kein Prunken und Auskramen, alles steht an seinem Platze, wird zu seiner Zeit erwähnt, jedes Detail dient dem Ganzen, und darum empfängt man einen so geschlossenen Eindruck von den Erzählungen, überall fühlt man eine Persönlichkeit. Th. Justus vermag sich so vollständig in das Wesen ihrer Figuren zu versetzen, daß sie in ihnen zu leben scheint.

Und noch eines ist ihr eigen: latente Poesie frei zu machen. Dazu bedarf sie keiner Taschenspielerkunststücke, nur mit leichter Hand streicht sie über die Dinge oder über unser Auge, und sofort enthüllt sich uns das echte Gold hinter dem scheinbar tauben Gestein. Man nehme den „Hausschatz deutscher Erzählungen" (Bremen, Nordwestdeutscher Volksschriften-Verlag A.-G., XX. Bändchen) in die Hand und lasse sich von Th. Justus ins Armenhaus von Düttelberg führen. „Auf schlimmen Wegen" lautet der Titel dieser einfachen, aber geradezu poesietriefenden Geschichte. Ein Säufer, der heruntergekommene Schreiber Neumann, und eine ververarmte Witwe Johanna Rutenberg mit ihrem kleinen Söhnchen Ludwig sind die Hauptpersonen, denen die übrigen Bewohner des Hauses zur köstlichsten Folie dienen. Wie sich das tiefe Gemüt des in seinem Inneren verletzten Branntweintrinkers nach und nach durch das Vertrauen eines anderen Menschen und durch die Sorge für einen Knaben enthüllt, das ist gezeigt; der Vorwurf ist nicht groß, die Darstellung knapp, aber die zwei Hauptpersonen vergißt keiner mehr, der einmal jene 66 Seiten mit

immer steigendem Anteil las. Die Dichterin macht kein Aufhebens mit dieser Wandlung, auch die Personen besprechen nichts, sie sprechen nur, wie es ihnen vom Herzen kommt, abgerissen, halbdeutlich, andeutend, nicht das Letzte verratend, aber gerade darum so wirksam ahnungsvoll. Gerne zeichnet die Dichterin solche Figuren, deren reiches Gemüt langsam und, allmählich unter dem milden Hauche thätiger Liebe sich entfaltet. Liebesgeschichten, in denen das selige Gefühl zweier Menschen dargestellt würde, alles vergessend, mit sich reißend und beglückend, kenne ich von Th. Justus nicht, aber eine ganze Reihe jener Wandlungen, die ein krankes, verschüchtertes Herz durchmacht, weil ihm zum erstenmal wieder das Glück des Sorgens um andere lächelt, oder das Bewußtsein sich ihm erschließt, daß ein anderer Vertrauen hegt und zarte Sorfalt walten läßt. Also nichts Frauenzimmerliches, aber das wahrhaft Weibliche können wir in den Novellen entdecken.

Am herrlichsten tritt uns dieser Zug in der Erzählung „Unter schlichten Leuten" („Am Küstensaum", Leipzig 1890) entgegen, einer wahren Perle der neueren epischen Darstellung. Die rührend-köstliche Witwe Frau Scholl spricht den schönen Satz aus: „Ist es denn nun nicht das größte Glück für mich, daß ich wieder jemand habe, für den ich sorgen kann!" Und sie berichtet weiter: „Im Winter, wenn ich so einsam dasaß, dann ist mir's doch oft bittersauer geworden, daß kein Mensch mehr da war, der mich noch brauchte und mich nötig hatte, und da hab' ich oft genug gedacht: ‚Lieber Gott, was thut die alte Scholl noch auf der Welt? Willst du ihr nicht den Gefallen erweisen und sie abberufen?'" Nun aber hat sie wieder ein Schmerzenskind, einen alten, halbblöden Mann, für dessen „schwarzes Viehzeug", eine Dohle, das sie „eigentlich für den Tod nicht ausstehen kann", sie Regenwürmer sammelt, um ihn zu erfreuen. Bedarf es einer weiteren Probe, die schlichte Kunst wahrer Poesie in den Geschichten unserer Dichterin aufzuzeigen; schwer wäre es nicht, sie zu häufen. Die Wolken zu verklären mit jenem Strahl echter Liebe, treuen Mitleidens und Mitfühlens, das ist einer der Lieblingsvorwürfe für Th. Justus.

Noch andere Probleme begegnen uns wiederholt in ihren Werken, am häufigsten das Verhältnis zwischen den Eltern und Kindern, besonders zwischen dem Vater und dem Sohne. Hart kämpfend stoßen die Gegensätze aneinander, bis nach schweren Leiden die Mißverständnisse schwinden, um einem neuen, nun aber festeren Bunde zu weichen. Dabei schöpft Justus gern aus dem reichen Schatze friesischer Gebräuche das Äußere des Konflikts und der Versöhnung. Erwähnt seien „Um Geld

und Gut" („Neue Volksbücher" Nr. 199c), „Spatenrecht" („Deutscher Reichs-Kalender" für 1884), „Auf dem Moor" („Volksbücher" Nr. 191), „Auf dem Altenteile" (Nr. 190).

Einen breiten Raum beansprucht die Deicharbeit wie im Leben der Nordseeanwohner auch in den Geschichten. Justus kennt die verschiedenen Aufgaben, die zu lösen waren, die Zwischenfälle und Gefahren, die wichtigen Ereignisse, Springfluten und große Verwüstungen, genau und trifft es prächtig, sie zum Hintergrunde der Erzählungen zu verwerten und damit die Schicksale der wetterharten Menschen zu verbinden. Wie herrlich ist ihr dies etwa bei der Geschichte „In Sturmesfluten" („Volksbücher" Nr. 101), oder „Verdingshof" („Hausschatz deutscher Erzählungen" Nr. 841) gelungen. Wie vereinigen sich in der Skizze „Lawei", die aus dem „Buch für Alle" (1880, Heft 2) nun in die bei G. H. Meyer (Leipzig 1899) erschienene Sammlung „Auf heimischer Erde" aufgenommen wurde, Thatsachen, Aberglauben und Gefühle zu einem Ganzen. Das Meer mit seinem immer wechselnden, jetzt freundlich lockenden, dann düster grollenden Antlitz, mit seinem Drohen und Schmeicheln, mit seinem Leben und Treiben, plätschert und tost, gurgelt und donnert wie an den Küsten der Nordsee auch in den Novellen. Nicht umsonst heißt eine Sammlung „Am Küstensaum". Da treffen wir z. B. auf das ergreifende Lebensbild „Geleite, die draußen sind!" Es ist der letzte Sonntag vor dem Auslaufen der Schiffe, die „Fahrensleute" besuchen noch einmal den Gemeindegottesdienst, eine kleine Familie sieht auf dem Wege zur Kirche die Witwe Ahlke Tetens; ihr ganzes Seelenleben ist konzentriert in ihrem Sohne Folkert, der freilich verschollen ist, aber, so hofft das Mutterherz: „einmal muß er ja doch wiederkommen!" In der Kirche schließt der Prediger an das übliche Kirchengebet die Bitte: „Und jetzt, o Herr, flehen wir dich an: geleite, die draußen sind! Insonderheit erbitten wir deinen Schutz für einen Junggesellen nach Ostindien" und so die Liste weiter. „Der Junggesell nach Ostindien" aber ist der Sohn von Frau Ahlke Tetens, seit vier Jahren steht er voran auf der Liste derer, für die das Kirchengebet gesprochen wird. Die alte Frau nickt befriedigt, wie immer, wenn von der ganzen Gemeinde diese Fürbitte für ihren Einzigen erklingt; sie merkt es auch nicht, daß die ihr zunächst Sitzenden mitleidsvoll und mit leisem Kopfschütteln auf sie blicken. Es giebt keinen in der ganzen Versammlung, der auch nur entfernt der Möglichkeit Raum gelassen hätte, daß Folkert Tetens noch am Leben sei und seine Wiederkehr jemals zu erwarten stehe. Nur die Mutter hält unverbrüchlich an diesem Glauben und dieser Hoffnung fest.... „Sie erfährt es noch früh genug,

sagten die Leute dann unter sich, man brächte es ja nicht übers Herz, ihr ihren Glauben zu nehmen!"

Nun wird aber dargestellt, wie Frau Ahlkes Schwiegersohn, Klaus Tönjes, von Not getrieben, die Todeserklärung wegen der Erbschaft nach einem Onkel wünschen muß; Folkerts nun auch verstorbene Schwester war seine erste Frau. Schwer genug wird es ihm, der alten Frau dies zu erklären, aber das Testament ist so, daß eine Erbteilung zwischen den Geschwistern erst nach dem Eintritt von Folkerts Großjährigkeit erfolgen kann, bis dahin die Einkünfte aufgesammelt werden müssen. Nun ist Folkert ein Jahr vor seiner Großjährigkeit als Matrose ausgezogen, ohne daß weiter eine Nachricht von ihm kam. Klaus entschließt sich, am Sonntagnachmittag seiner Schwiegermutter den Wunsch zu eröffnen, sie müßten bei Gericht die Erklärung beantragen.

„Was für eine Erklärung?" fragte die alte Frau, ihn mit großen Augen ansehend.

„Die — o, ich meine nur — es hat ja weiter gar nichts auf sich — und *darum* stirbt kein Mensch, wenn er sonst nur noch lebt — aber es muß doch wohl die Todeserklärung beantragt werden."

„Die Todeserklärung?" Weiter sagte die alte Frau nichts, aber es lag ein so abgrundtiefer Schmerz in dem einen Worte, daß Klaus Tönjes, der sonst nicht zu den Rührsamen gehörte, mit dem Rücken seiner rauhen, hornigen Hand sich über die Augen fuhr und dann so angelegentlich zum Fenster und in den kleinen Vorgarten hinaussah, als ob ihm noch nie in seinem Leben gelbe Osterblumen und blaue Perlhyazinthen zu Gesicht gekommen wären.

Frau Ahlke geht zwar nach einiger Zeit auf den Vorschlag ein, weil dadurch Folkerts Recht nicht verletzt wird und sie ihm seinen Teil aufheben will, aber von da ab ist sie anders, ganz anders geworden, „es schien, als sei sie in ihrem innersten Lebensmute gebrochen". Man verheimlicht ihr die weiteren Schritte, wodurch sich in ihrem Kopfe die Vermutung immer fester gestaltet, das Gericht habe entweder die Sache vergessen oder ihren Folkert nicht für tot ansehen wollen. Aber sie erfährt es endlich, da für ihren Folkert nicht mehr gebetet wird. Inzwischen ist nämlich der alte Prediger gestorben, und der junge neue will sich nicht zu der von Klaus erbetenen Täuschung verstehen, nach wie vor den Junggesellen nach Ostindien in das „Geleite, die draußen sind," einzuschließen. Nun stirbt des Pastors Mutter, und beim nächsten Gottesdienst spricht er „langsam, nachdrücklich, inbrünstig" die Worte: „Für einen Junggesellen nach Ostindien!" Da neigte in dem Frauengestühl sich ein altes,

graues Haupt in die vorgehaltenen Hände und ein Ton wie leises Schluchzen bebte durch den Raum des Gotteshauses. Es war Frau Ahlkes letzte Freude gewesen, am Nachmittag entschlief sie.

Man wird dieses ausführlichere Referat nicht übel deuten; es sollte zeigen, wie Th. Justus darstellt und komponiert, wie sie vom Nächstliegenden ausgeht und mitten ins Herz tiefster, gefühltester Poesie gelangt. Wird nun jemand an der Richtigkeit meiner Behauptung zweifeln, daß unsere Dichterin die Gabe besitze, latente Poesie frei zu machen? Ähnlich wie hier poesiedurchtränkt erscheinen die Erlebnisse an der Nordseeküste oder auf den kleinen Nordseeinseln noch in vielen ihrer Werke.

Eines Zuges ihrer litterarischen Physiognomie wurde jedoch bisher nur flüchtig gedacht, obwohl er sehr charakteristisch ist. Die zweite, bei Liebeskind erschienene Sammlung heißt „Aus vergangenen Tagen", sie faßt allerlei Studien, Skizzen, Stimmungsbilder historischer, besonders kulturhistorischer Art zusammen. Bescheiden nennt die Verfasserin diese Arbeiten nur eine Ährenlese auf dem Felde, das in erster Linie dem Geschichtsforscher und Geschichtsschreiber zu eigen gehört, aber dergleichen läßt sich eben vom Geschichtenschreiber nicht verwerten, wenn er sich nicht nachfühlend und lebhaft in die vergangenen Zeiten versetzt und mit der Geschichte vertraut gemacht hat. Dies darf man jedoch Th. Justus nachrühmen, und so verdient auch dieser Teil ihrer reichen Thätigkeit Ruhm und Preis. Am großartigsten ist die Novelle „Aus vergangenen Tagen" im „Hausschatz deutscher Erzählungen" (Heft 20), den inneren und äußeren Kampf des Hofhörigen Barthold Krimpenfort mit dem Cistercienserkloster darstellend. Wieder sind es kaum vierzig Seiten, auf denen uns das packendste, rührendste Gemälde eines Menschenherzens entrollt wird. Auch die Ghettogeschichte „In der Gasse" (Sonntagsblatt der „Berliner Volkszeitung" 1883, Nr. 34) ist hervorzuheben. Mehr historisch ist die Geschichte aus Deutschlands trübster Zeit „In Schutt und Asche" (Hausschatz Nr. 34), in der die Belagerung Magdeburgs erzählt wird, und „Aus böser Zeit oder der Fall von Weinsberg" („Volksbücher" Nr. 30) mit seiner grausigen Mordthat, die auch Gerhard Hauptmann im „Florian Geyer" behandelte.

Th. Justus schreckt nicht zurück vor den Nachtseiten der menschlichen Natur, sie bringt sie aber nur zu künstlerischem Zwecke; die Dissonanzen lösen sich auf in eine höhere Melodie, immer bleibt ihr Blick nach oben gerichtet, wenn auch Blut an den Füßen haftet. Verklärend ist ein feiner Humor über alles gespreitet, während die Komik nur selten sich einstellt. Eigentlich komisch könnte nur die Novelle „Landesvaters Einzug" (Dunckers „Sonntags-Blatt" 1869, Nr. 40 ff.) genannt werden, doch bleibt auch

sie nicht in der Komik stecken. Am behaglichsten fühlt sich unsere Dichterin im Kreise der kleinen Leute, der Bauern, Schiffer und Fischer, der Bürger, deren Leben und Sorgen sie genau kennt, wiederholt stellt sie aber die Berührungen von Gebildeten und Naturwüchsigeren dar. Sehr häufig wird aus der Gegenwart durch Ich-Erzählung in die Vergangenheit zurückgegriffen und so eine Doppel-Geschichte, sich gegenseitig bedingend und lösend, vorgeführt. Mit großer Kraft geschah das z. B. in der Dorfgeschichte „Am Strande" (Dunckers Sonntags-Blatt 1870, Nr. 38 f.) oder in der Novelle „Enoch Arden" („Hausschatz" Nr. 841). Oft führt uns Justus dabei Kriminalfälle vor, deren Enthüllung Not und Elend zu zerstreuen vermag; ich möchte in dieser Hinsicht rühmend hervorheben „Wie es kommen kann", „Alte Schuld" (Auf heimischer Erde) und ähnliches, das in Zeitschriften verstreut ist.

Man sieht schon aus dem bisher Gesagten, daß Th. Justus seit vielen Jahren schriftstellerisch thätig ist, als gern gesehener Gast in einzelnen Blättern erscheint, aber doch erst spät vor einem weiteren Publikum auftrat. Noch niemals hat sie sich an ein großes Werk herangewagt, alles bewegt sich in einem engeren Rahmen, auch dort, wo die Anlage breiteres Ausführen erwarten ließe. Die Dichterin bescheidet sich, auf kleinem Raume, wie der Gemmenschneider, ein paar Figuren mit vollster Naturtreue lebendig werden zu lassen, und versucht nicht, ihre Kompositionen ins Große zu arbeiten. Diese Beschränkung geschieht bewußt. Justus bleibt auf dem Gebiete, auf dem sie ihr Bestes leisten kann, und darf mit vollem Recht nicht bloß, wie sie es that, einer Novelle, sondern allen den Vers Goethes als Motto voranstellen: „In dieser Armut, welche Fülle!"

Carl Baron Torreſani.

* 19. April 1846.

Carl Baron Torresani.

Eine Kohlenzeichnung von Ludwig Michalek stellt den beliebten Romanschriftsteller Karl Baron Torresani in der kleidsamen Uniform eines österreichischen Ulanenrittmeisters dar; aber auch ohne dieses Bild vor dem im Jahre 1896 erschienenen Bande „Aus drei Weltstädten" (E. Piersons Verlag, Dresden-Leipzig-Wien) hätte wohl niemand Zweifel gehegt, daß Torresani der österreichischen Armee früher als Offizier angehört habe, denn wiederholt hat er in seinen Werken eine solche Vertrautheit mit den österreichischen Militärverhältnissen älterer Zeit, eine solche Kenntnis des Dienstes und eine solche Vorliebe für Soldatentypen verraten, daß sein Stand sich deutlich zeigte. Auch seine Liebe für sein Vaterland hat Torresani wiederholt, meist in feurigen Worten, ausgesprochen und sich mit Stolz als Österreicher bekannt.

In seinem ersten Roman, der seinen Ruf begründete und allgemeines Aufsehen erregte, in dem „Roman aus dem österreichischen Kavallerieleben", zuerst 1889, seither in zwei weiteren Auflagen erschienen, wurde unter dem Titel „Aus der schönen wilden Leutnantszeit" nicht nur der selig beginnende und unselig endende Liebesbund des Leutnants Baron Buck und Evelinens, der Frau des verrückten Grafen Vallestrana, erzählt, sondern die Schicksale von ein paar Dutzend Angehöriger der österreichischen Armee geschildert. Der gütige wie der strenge Regimentskommandant; der aller Welt gefällige Regimentsadjutant Lamm, der so viel Gutes vermitteln kann; der scheinbar trockene Gamaschenknopf Jerzebek, der aber ein treues Herz hat; die Kadetten mit ihrer unsicheren Haltung; die anhänglichen und dabei so herzlich dummen Offiziersburschen und viele, viele andere waren mit solcher Anschaulichkeit gezeichnet, daß Torresani ausdrücklich erklären mußte, er habe zwar Typen, aber keineswegs bestimmte Personen im Auge gehabt.

Der Roman spielt in einer längst vergangenen Periode der österreichischen Heeresorganisation, da noch jener mannigfaltige Wechsel der Dislocationen die einzelnen Teile des Armeeverbandes von Nord nach Süd und von West nach Ost führte, da unseren Offizieren italienische, ungarische, tschechische und polnische Phrasen aus ihren verschiedenen Garnisonsorten in der Sprache hafteten, was Torresani mit sichtlicher Laune und virtuosem Nachahmungstalente ebenso verwertet wie die mancherlei Dialekte, die damals in den Kolonnen ertönten. Viel belachte Armeewitze, bekannte Schrullen, nicht erfundene, nur etwas karikierte Abenteuer wurden von Torresani hervorgezogen, so daß ein sehr unterhaltendes, freilich künstlerisch etwas unruhiges Werk zu stande kam.

Der Erzähler selbst ist mit Leib und Seele bei der Sache. Mit der ganzen Freude dessen, der in sich ungeahnte Schätze von Erinnerungen, Eindrücken und Beobachtungen entdeckt, zugleich aber die Gabe, sie gewandt, amüsant und elegant zu berichten, ging Torresani ins Zeug; die Freude des Findens und Erfindens war größer als die Rücksicht auf die Komposition. Dieser kleine Mangel war jedoch nur das Zeichen eines großen Reichtums an Phantasie, an Anschaulichkeit und Erzählerlust.

Übrigens verriet Torresani auch schon künstlerisches Feingefühl; ein gewöhnlicher Erzähler hätte den ersten Band vermutlich mit dem Kapitel „Satisfaktion im Überfluß" (S. 361) abgeschlossen, wo die unglückliche Wendung von Bucks zweitem Duell mit den Worten berichtet wird: „Christian (Buck) taumelte und fiel mir in die Arme. Der Schuß war ihm in die Lunge gedrungen." Nicht so Torresani, er fügt das Kapitel „Über den Rubicon" hinzu, das Bucks mögliche Rettung vorführt und wirkungsvoll, aber künstlerisch geschmackvoller mit dem Eintreffen Evelinens bei Buck endet.

Überreich an grotesken Szenen und Einfällen war das Buch; besonders auf dem Schlosse Mühleben um den Grafen Mucki Valleſtrana mit seiner halben Verrücktheit wimmelten die Originale, allein die Abenteuer des Kadetten Grafen Sirknitz, genannt „Casanova", des Kadetten Vallé, genannt „Balaklava", die romantische Fußpartie des Erzählers, Oberleutnants von Trois-Etoiles und Balaklawas, die Ballszene waren nicht minder grotesk und komisch. Die Mischung von Ernst und Scherz, von Schuld und Verhängnis, von Leichtsinn nnd Pflichtgefühl verstärkte noch den bunten Charakter des Romanes und befriedigte viele Leser nicht nur in militärischen Kreisen.

In seinen „Schwarzgelben Reitergeschichten" (1889) ging Torresani einen Schritt weiter, vereinfachte die Mannigfaltigkeit und strebte strengere

Geschlossenheit an. Die etwas derbe, nicht ganz appetitliche, aber urdrollige Geschichte „Die chemische Analyse" mit ihrer harmlos boshaften Intrigue, die kurze Skizze „Ein österreichischer Veilchenfresser" mit ihrem lächerlichen, stark karikierten Rittmeister Stradowitsch und das „Charakterbild von Anno dazumal", „Kropatsch, der echte Kavallerist", mit seinem komischen und doch so sympathischen Helden umschlossen eine ergreifende Novelle „Drei Tage für ein Leben", die auch in einer französischen Übersetzung großen Erfolg hatte. Sie spielt in Brzezan und Umgebung anfangs der Siebzigerjahre, läßt manche Typen des galizischen Garnisonlebens auftreten, erzählt aber spannend die Liebe zwischen dem Generalstabshauptmann Felix Ruder v. Klingsboot und der Baronin Philippa Broniecka, die so tragisch endet. Die Nachwehen des polnischen Aufstandes von 1863, die schweren Verluste mancher Familien, die Anfänge der nihilistischen Bewegung in Rußland verdüstern den Hintergrund, von dem sich um so schärfer der komische Beginn der Erzählung abhebt. Die Wolken ziehen sich immer schwärzer zusammen, Philippa wird für eine Verschwörung gewonnen, verschwindet plötzlich, taucht noch einmal auf, um ihrem Geliebten drei Tage zu schenken, dann aber in Mord und Tod zu gehen. Die fein abgetönten Landschaftsstimmungen, die freundlichen und die leidenschaftlichen Szenen, die klar umrissenen Gestalten vereinigen sich zu einem festgegliederten Ganzen. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, wie keusch Torresani die leidenschaftliche Liebesfeier der beiden Glücklich-Unglücklichen behandelt; die Linie war schwer zu treffen und leicht zu verfehlen, aber Torresani hat den Takt des gesunden, kräftigen Mannes, der die Leidenschaft begreift und darum von der Lüsternheit nichts weiß. Dies hat er jedesmal bewiesen, wo die Sinnlichkeit hereinspielt; er ist nicht prüde, aber ein Mann von Welttton und feinem Empfinden.

Während Torresani bisher den tragischen Abschluß der Liebe behandelt hatte, gab er in dem Doppelroman „Mit tausend Masten" und „Auf gerettetem Kahn" (1890) im Hinblick auf Schillers Epigramm die Erlebnisse der etwas kapriziösen und eigenwilligen Gräfin Sophie Nemesfaludy, ihre Enttäuschung und ihre Heilung. Die Komposition des Werkes ist recht interessant. Der erste Band hebt nämlich mit einer Szene an, die gerade zwischen dem ersten und dem zweiten Band in der Mitte steht, und erzählt dann erst, wie Sophie, ohne es zu ahnen, durch eine Intrigue in die Verlobung mit dem Grafen Adelár Gránvi getrieben wird. Sie sieht in ihm ein Ideal, während er neben dem schönen Mädchen auch die schöne Mitgift gewinnen will, um sich vor der Schande zu retten. Er hat einen Wechsel auf den Namen seines Bruders gefälscht. Fortschreitend

macht sich der Gegensatz ihrer Charaktere geltend, zuerst Verstimmung, dann Entnüchterung ist die Folge. In Nizza bricht Aladárs lang zurückgehaltene Spielwut wieder los, er pointiert in Monte-Carlo sehr stark, aber ohne Erfolg; immer weiter läßt er sich hinreißen, bis ihn einmal Sophie dabei erblickt und mit Entsetzen das Zerrbild ihres Ideals erkennt. Die Szenen in den Spielsälen sind überaus plastisch gestaltet. Nach leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, nach Aladárs Versuch, Sophie mit Gewalt zur Ehe zu zwingen, will Sophie mit ihrem Vater abreisen; Aladár tritt ihr in den Weg und stürzt sie vom Landungssteg ins Meer. Im Duell tötet er ihren Vater und verschwindet. Sophie bleibt gelähmt. Der zweite Roman führt dann die allmähliche Genesung Sophiens in Riva vor, wie sich in ihr enttäuschtes Herz heimlich wieder die Liebe stiehlt zu dem ehrlichen, wenn auch etwas derben Engländer Elmer O. Ashburton, genannt „Apajune", wie nochmals Aladár auftaucht, ihr den Geliebten töten will, was sie zu verhindern suchen muß. Die furchtbare Aufregung giebt ihren Beinen wieder Beweglichkeit, und alles wendet sich zum Guten.

Wird man auch manches romanhaft nennen, manches vielleicht als übertrieben fühlen, die psychologische Entwickelung, die Charakterzeichnung wird man als durchaus notwendig und natürlich zugestehen. Und was nicht wenig ins Gewicht fällt, selbst Aladár wirkt nicht abstoßend, weil Torresani seinen Figuren Leben einhaucht, weil er am Schlechten noch das Gute zu erkennen giebt. So bleibt Aladár auch in der traurigsten Verfassung, so auffallend es klingen mag, eigentlich eine noble Natur; der Antrieb zu allen seinen Schritten ist eben die tiefe Liebe zu Sophie. Der Hauptgruppe schließen sich die komischen Nebenpersonen nicht mehr äußerlich an wie im ersten Romane, sie bilden einen wesentlichen Teil des Ganzen und tragen das ihre zur Entwickelung der Handlung bei.

Ein weiblicher Charakter wie Sophie ist auch Gräfin Jella Frankstein-Zagradsky, die Heldin des Romanes „Die Juckerkomtesse" (1891), eigenwillig, selbständig, etwas bizarr. Sie will ins Kloster gehen, die Ihren wollen sie zurückhalten und hoffen es zu erreichen, wenn sich Jella verliebt. Harry Reichsfreiherr von Rüden-Proch wird von der Familie gewonnen, Jella den Hof zu machen und sie für sich zu interessieren, während ihm scheinbar entgegengearbeitet würde, um Jellas Eigensinn zu erregen. Aber Jellas Schwester, Gräfin Hollmannsdorf, verrät den Plan aus Rücksicht auf ihre drei Buben, denen das Vermögen Jellas zugute käme. Harry liebt Jella wirklich und geht darum auf ihren Vorschlag ein, die von den Eltern gewünschte Komödie mit ihr durchzuführen,

bis sie mit dem 7. Oktober großjährig wird. Harry hofft eben, sie umzustimmen. Die Kämpfe sind nun mit feiner Hand gezeichnet; das Schwanken Harrys, der sich wider die ihm zugemutete Rolle aufbäumt, das Schwanken Jellas, die allmählich an dem stattlichen und liebenswürdigen Manne Gefallen findet. Schon ist alles auf dem besten Wege, da läßt sich Harry hinreißen und preßt die Geliebte in leidenschaftlichen Küssen an sich, er dringt auf eine Entscheidung. Die etwas zu täppische Art seines Vaters, die Einflüsterungen der Gräfin Hollmannsdorf erwecken in Jella den Verdacht, daß es Harry nur auf die gute Partie ankomme, daß er den Goldfisch erobern wolle, um sich zu rangieren. Da er sich stolz gerade jetzt fern hält, erwidert sie mit Mädchentrotz. Die kleine Verstimmung führt zur Trennung; Harry setzt ein Ultimatum für ihre Entscheidung und geht auf Reisen, da ihm Jella verloren scheint. Und so tritt sie wirklich ins Kloster ein. Bei ihrer Verzichtleistung auf ihren Erbteil unmittelbar vor der feierlichen Profeß muß Harry als Zeuge mitwirken. Nun, da sie kein Goldfisch mehr ist, richtet sie an Harry die Frage, ob er sie noch wolle, und so werden die beiden doch ein Paar.

Man sieht, auch hier findet sich manches Abenteuerliche, das aber Torresani mit seiner lebendigen Phantasie und seiner überzeugenden Darstellung ganz natürlich erscheinen läßt, um so mehr, als es nur zum Behelfe dient, die Charaktere zu entfalten und Konflikt wie Lösung herbeizuführen. Das künstlerische Problem ist interessant, die Entwickelung spannend und die Komposition so geschlossen, daß man die Nebenpersonen fast vergißt. Die kapriziöse Vereinigung von Klösterlichkeit und flotter Weltlichkeit im Charakter der „Juckerkomtesse" hat nichts Verwunderliches, weil sie von Torresani geschickt begründet und wahrscheinlich gemacht wird.

Aus derselben Gesellschaftsschicht stammt Torresanis zweibändiger Roman „Der beschleunigte Fall" (1891), dessen Schilderungen so deutlich sind, daß wohl niemand die österreichische Provinzialhauptstadt verkennen wird, die sich hinter dem Namen „Erzburg" verbirgt. Den Hauptvorwurf des überaus spannenden, ja, zum Teil aufregenden Romanes bildet das Liebesverhältnis zwischen dem Rittmeister Cäsar Kämp Baron auf dem Bühl und der leichtsinnigen, herzlosen, aber liebenswürdigen Bella von Hilberth. Ihr rätselhafter Charakter, aus Verlogenheit und Naivetät gemischt, leichtfertig, nur vom Moment bestimmt, fast an moral insanity streifend, treibt den ehrenhaften, aufrichtig liebenden, doch schwachen Cäsar immer weiter von Verirrung zu Erniedrigung, bis ihn der Wahnsinn aus dem unseligen Bunde löst. Um diesen Kern schließt sich eine bunte Menge von Figuren, reich abgestuft in Schattierungen, mannigfach wechselnd in

ihren Zusammensetzungen, und es verrät eine ganz besondere Kraft der Anschaulichkeit, daß der Leser nicht verwirrt, sondern fortwährend festgehalten und für die kleineren Schicksale aufs lebhafteste interessiert wird. Namentlich die Gestalten des Prinzen Emo von Sagrasola und Stella Sellerheims ragen unter den Nebenpersonen als Kontrastfiguren hervor. Bezeichnend für Torresanis Vorliebe, an den Menschen auch in der Verzerrung den guten Kern zu entdecken, ist die Art, wie er den „Pistolenmajor" Pavellitsch, den alten Grenzer, behandelt. Allerdings ist's ein sonderbarer Kauz, zeigt viel Abstoßendes, Ungeschlachtes, Torresani aber läßt ahnen, welcher Herzensreichtum und welche Herzenseinfalt in dem viel verlachten Patron stecken. Der Verfasser steht eben nicht auf dem Standpunkte des Moralisten, er hat sich auf den ästhetischen Gipfel aufgeschwungen und betrachtet die Menschen als Zusammensetzungen von schwarz und weiß, von gut und schlecht. Immer wieder fällt diese milde Auffassung auf, die es ermöglicht, uns die Personen trotz ihrer Fehler sympathisch zu machen. Nahezu hundert Menschen vorzuführen, zu charakterisieren, auseinanderzuhalten und in die Handlung zu verflechten, dabei zahlreiche Gesellschaftsschilderungen, Landschaftsbilder, Stimmungen, Festlichkeiten mit hinein zu verweben und die psychologische Steigerung der Hauptcharaktere nicht zu versäumen — das ist eine gewiß nicht zu verachtende Leistung und konnte nur gelingen, weil Torresani alle Kunstmittel mit technischer Leichtigkeit beherrscht.

In dem Wiener Künstlerroman „Oberlicht" (1893) treten unter durchsichtigen Decknamen die verschiedensten bekannten Wiener Persönlichkeiten auf und dienen den drei Hauptpersonen zur Folie. Der gerade, nicht ganz salonmäßige Bildhauer Fritz Roger, der seine Frau innigst liebt, von seiner Sinnlichkeit aber fortwährend zu Thorheiten verleitet wird, und der äußerlich korrekte, innerlich aber viel leerere französische Attaché Guy de la Borde stehen einander bald als Gegner gegenüber; Helene, Rogers Frau, krankhaft überreizt, steht zwischen beiden. Die erschütternde Tragödie endet mit dem Tode der Frau und dem Versinken Rogers, während Guy in Paris weiter tändelt. Konsequent ist diese Liebestragödie durchgeführt, den Höhepunkt bildet das großartige Fest, das Roger bei Vollendung seiner Statue, der gefesselten Karthagerin, giebt, zu der ihm Helene als Modell gedient hat.

Brillant ist der Widerstreit im Innern Helenens geschildert, die sich von Fritz verraten glaubt und darum Rache nehmen will, sei es auch auf Kosten der Selbstachtung. Die unschuldige Liebesplänkelei mit Guy, besonders im Hause des alten Ehepaars Hotze, wird so zart geschildert,

alles bleibt so sehr in den Grenzen des Dezenten, daß selbst in den schwülsten Momenten kein verletzendes Wort fällt.

Seither hat Torresani zwei Bände mit Skizzen und Novellen veröffentlicht, die ernsten und ausgelassenen Soldatengeschichten „Ibi Ubi" (1893), sowie die drei Geschichten „Aus drei Weltstädten" (1896). Während er dort mit etwas veränderter Technik an die „Schwarzgelben Reitergeschichten" anknüpft und einzelne Figuren, wie den Hauptmann Venus, oder Ereignisse des Soldatenlebens behandelt, zeigt er hier eine wesentlich andere Physiognomie. In den beiden Novellen „Das Letzte" und „Weiße Mauern" fällt die veränderte Art des Erzählens auf, jener kurze Thatsachenstil, jene scheinbare Teilnahmlosigkeit, jenes kühle Beobachten, das französischen Schriftstellern der neuesten Zeit so eigen ist. Torresani gesteht selbst zu, daß er versucht habe, mit den französischen Autoren zu wetteifern. Hier schlägt er neue Töne, neue Weisen an. Die römische Skizze „Jettatore" mit ihrem rätselhaften Martelucci, der durch den bösen Blick Männer und Frauen von sich treibt, leitet von der früheren zur neuen Erzählungsart über; Torresani hatte solche Menschenprobleme früher, man erinnere sich seines „Kropatsch", seines „Balaklawa", seines „Stradowitsch", seines „Hauptmann Venus" u. v. a. entweder komisch, etwas karikiert, oder tragisch behandelt, während jetzt die Thatsache mit möglichster Treue beschrieben wird, als etwas Gegebenes, das keiner besonderen Beleuchtung bedarf. In den beiden anderen Novellen des Bandes wird diese Methode nicht mehr auf einen einzigen Typus, sondern auf den ganzen Stoff angewendet. „Das Letzte" führt uns in ein Wiener Vorstadthaus, „Weiße Mauern" in die Pariser Bohème; dort rettet die schlichte Liebe eines bescheidenen Monteurs die selbstlose „Mikesch-Mali", da sie vom überall hervorgrinsenden Egoismus in den Tod getrieben wird, hier vernichtet die rohe Hand des verbummelten Schriftstellers Saint-Romée das kleine Gebäude voll Glück, das sich eine arme Gefallene, Madame Herbault, mühsam genug in sich und in der Welt errichtet hat, bringt sie um ihre Selbstschätzung und wirft sie wieder in die Gosse zurück. Torresani hat sich von dem Subjektivismus frei gemacht, der ihm bisher eigen schien und das Lob eintrug, er habe dem deutschen komischen Roman neues Leben eingeflößt, er ist objektiv geworden, stellt das Ernste hin, ohne sittlichen Anteil, ohne Parteinahme. Wer sich nur an das Äußere hält, könnte vermuten, Torresani habe seine Natur geändert; das wäre jedoch ein großer Irrtum, denn er hatte das Ernste immer objektiv behandelt und nur durch die stärker hervortretenden komischen Zuthaten einen subjektiven Reflex auf dem Objektiven erzeugt. Jetzt möchte man fast prophe-

zeien, daß er auf dem Wege zum Humoristischen angelangt sei, zu dem schon so vieles in ihm gedrängt hat.

Ich sehe in seiner Novelle „Das Letzte" das Bedeutendste, das Torresani bisher geschaffen hat, aber noch keineswegs das Letzte. Sein allmähliches, aber sicheres Vorwärtsschreiten, sein unverkennbares Streben nach immer festerer Geschlossenheit, seine unverminderte Anschaulichkeit, seine bemerkenswerte Gabe, das Große am Kleinen zu zeigen, scheint mir noch weitere Stufen seiner Entwickelung zu verbürgen.

In dem umfangreichen Romane „Steyrische Schlösser" (1897) kehrte Torresani freilich wieder zu der Gesellschaftsschicht zurück, die ihm schon so viel wirksamen Stoff dargeboten hat, zur österreichischen Aristokratie. Wieder begegnet uns eine Reihe charakteristischer Typen, wieder packende, ja, aufregende Szenen, prachtvolle Landschaftsschilderungen, die trefflich abgestimmt zur ganzen Erzählung passen — und doch hat Torresani einen weiteren bedeutsamen Schritt der Entwickelung durch diesen Roman bekundet. Er stellt sich nicht mehr bloß ein psychologisches Problem wie bisher, obwohl es in dem Verhältnisse Franz von Hoyers und Geraldinens keineswegs fehlt, sondern greift ein sehr wichtiges wirtschaftliches Problem heraus. Die agrarische Frage bildet den Kern des Romanes, das Schicksal des Hoyerschen Besitzes das Symbol für den ländlichen Großgrundbesitz, der nicht über genügendes Kapital verfügt, und so eröffnet Torresani eine weite Perspektive und verschafft seinem Romane tiefere Bedeutung. Auch der nationale Kampf wird wenigstens gestreift. Das alles verleiht dem letzten Romane einen ernsteren Charakter und zeigt Torresani von einer neuen Seite.

Aus den angegebenen Momenten wird hervorgehen, daß Torresani seit dem Beginne seiner Schriftstellerthätigkeit sichtlich fortgeschritten ist, von der losen zur geschlossenen Komposition, vom leichten Sittenbilde zur psychologischen Analyse, von dieser zum sozialen Problem, daß ihm aber seine scharfe Beobachtung, seine reiche Phantasie, seine Erfindungsgabe und seine Kunst zu unterhalten, zu ergreifen und zu interessieren treu geblieben sind.

Seine Romane müssen wiederholt aufgelegt werden, finden auch im Auslande ein dankbares Publikum, haben also einen Erfolg, der deutschen Romanen nicht überaus häufig zu teil wird. Fragt man nach den Gründen eines so warmen Anteils, so reicht es wohl nicht aus, anzugeben, Torresanis Werke hätten eben den Vorzug, „unterhaltend" zu sein, denn sie wagen manches, was man sonst von deutschen Erzählern nicht so ohne weiteres hinnimmt; sie verwerten nicht nur Ernstes und Komisches, sie

verschmähen sogar mitunter das Derbe nicht, nur das Pikante, sinnlich Reizende vermeiden sie. Man hat immer den Eindruck, sich in der Gesellschaft eines allgemein gebildeten Mannes zu befinden, dem es selbst, man erlaube diesen österreichischen Ausdruck, den größten Spaß macht, dem Leser alle die drolligen, merkwürdigen, manchmal grotesken Figuren und Szenen zu schildern, die ihm vor Augen schweben. Torresani sagt von einer seiner Romangestalten, dem Prinzen Emo zu Sagrasola (Der beschleunigte Fall II, S. 151): „Emo beurteilte die Menschen vom Standpunkte des passionierten Beobachters aus; er suchte nur Spezialitäten, moralische Anomalien, konnte sich für einen interessanten Charakterfehler förmlich begeistern, wie der Bildhauer für eine besonders ‚charakteristische' Runzel, ein besonders ‚prachtvolles' Augensäckchen im Gesichte eines Modells." In diesen Worten hat er sein eigenes Vorgehen trefflich ausgesprochen.

Er war Kavallerieoffizier, bewirtschaftete dann einige Jahre lang sein Gut als Ökonom, widmete sich hierauf der Bildhauerei und zog dann Jahre lang als Beobachter mit offenen Augen und lebhaften Sinnen durch die Welt, so daß er die Vorreden seiner Bücher einmal von Wien, einmal von Paris oder von Rom aus datiert, so daß er in den großen Weltstädten ebenso zu Hause ist, wie in den kleinen Garnisonorten seiner österreichischen Heimat, und ihm die kleine Gesellschaft einer österreichischen Provinzialhauptstadt nicht weniger vertraut ist, als die internationale Kolonie der Weltbäder. Seine Romane stellen eine bunte Musterkarte von Vertretern der mannigfachsten Nationen dar, die in ausgesuchten Exemplaren mit ungesuchter Naturtreue lebendig gemacht werden.

Torresani besitzt den schärfsten Blick für die kleinen Eigenheiten der Menschen, so daß ihm nichts Drolliges entgeht, ein außerordentlich treues Gedächtnis für alle interessanten Beobachtungsobjekte, die ihm in seinem bewegten Leben vorkamen, und die glückliche Gabe, sich alle diese Typen in bewegten Gruppen, handelnd und leidend, treibend und geschoben vorstellen, sie aber auch ungezwungen dem Leser vorführen zu können. Freilich würde dies alles nur dazu ausreichen, ein Raritätenkabinett auszustatten, wenn nicht die gestaltende Phantasie und Torresanis so recht erquickende Weltauffassung dazu käme. Besonders im Anfange seiner Schriftstellerlaufbahn war Torresanis Freude an allen drolligen Gestalten, die er beobachtet hatte, wirklich so groß, daß er, wie ein leidenschaftlicher Sammler, immerfort neue Kostbarkeiten herbeischaffte, um sie, schmunzelnd und selbst unterhalten, zum Amüsement des Lesers, aber auch zum Schaden der Komposition nach allen Seiten zu drehen und zu

wenden und schließlich wieder in den Kasten zu legen. Er vergaß darüber zwar den eigentlichen Faden seiner Erzählung nicht, riß ihn nicht ab, ließ ihn aber oft und oft seinen Fingern entgleiten. Der große Fortschritt seiner bisherigen Entwickelung läßt sich hauptsächlich darin bemerken, daß er allem Reichtum an Detail zum Trotz scharf auf sein Ziel losrudert, immer einfacher und durchsichtiger die Grundlinien seines Baues hervortreten läßt und das buntwuchernde Maßwerk seiner Arabesken zurückdrängt. Dabei hat weder die Anschaulichkeit noch die Frische seiner Darstellung etwas eingebüßt, denn seine Phantasie blieb ihm treu. Seine Weltanschauung aber hat sich vertieft, er urteilt nicht über die Menschen, er sucht sie zu verstehen. Dem Prinzen Emo legt er (Der beschleunigte Fall I, S. 142) Worte in den Mund, die von ihm selbst gelten: „Ich sehe nicht schwarz noch weiß, ich sehe grau. Alles ist zwischen gut und schlecht in der Mitte; das Übelste ist zu etwas nütze, das Beste hat seine starke, starke Schattenseite." Auch Torresani wie sein Harry Rüben-Proch (in der „Juckerkomtesse" S. 70) verachtet die Menschen nicht, „weil sie ihre normalen Schwächen haben", sondern liebt sie „mit einem gewissen sehr platonischen Wohlwollen". Er sucht nicht nach Originalen, sondern entdeckt, wohin er nur blickt, Geschöpfe, zusammengesetzt, wie er sich ausdrückt, „aus ein bißchen Wahrheit und sehr viel Schwindel", aus Klugheit und Narrheit, aus gut und schlecht. Im scheinbar ganz Verzerrten das Normale, am scheinbar Korrekten das Verschrobene zu enthüllen, am Schlechten doch etwas Gutes und am Guten den kleinen Stich ins Komische zu entdecken, das bereitet ihm ein köstliches Vergnügen und dem Leser nicht minder.

Wenn wir die große Sammlung seiner lächerlichen, halbverrückten Käuze durchmustern, so bemerken wir an allen, ohne Ausnahme, einen Zug, der sie uns liebenswürdig macht; wir lachen über sie, weil sie gar so putzige, verrückte Kerle sind, aber wir sehen durch die Hülle den trefflichen Kern, wie etwa bei dem lustigen, gefräßigen „Don Gnocco", und können ihnen nicht böse werden. Aber auch seinen Helden und Heldinnen hängt Torresani gern eins an, ohne dadurch unsere Gunst ihnen zu verscherzen, im Gegenteil, er rückt sie uns menschlich nahe und hält sie dadurch auf dem Boden der Mutter Erde. Torresani hat überhaupt nichts vom Poseur; manchmal vielleicht könnte seine leichte weltmännische Art den Anschein erwecken, als lasse er sich etwas gehen, das feinere Gefühl wird aber bald erkennen, daß sich darin eine nicht zu verachtende Kunst äußert, daß zum mindesten diese Leichtigkeit nicht Leichtfertigkeit, sondern künstlerische Absicht ist.

Auch hier läßt sich Torresanis fortschreitende Entwickelung nicht verkennen. Er beherrscht jedenfalls mehrere moderne Sprachen vollständig, das Französische sogar soweit, daß er sein eigener Übersetzer werden konnte, und er ist ein wahrer Virtuose in der Nachahmung verschiedener Dialekte. Während er nun früher wiederholt fremde Sprachen auch dort anwendete, wo dies keineswegs zur Charakeristik notwendig war, und die Dialekte vielfach aus bloßer Freude am Komischen, Drolligen sprechen ließ, hat er seither ein festes Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalte herzustellen gelernt. Indem er das Kunststück aufgab, hat er an Kunst gewonnen. Gewiß ist es das beste Zeichen für tiefere Einsicht in das Wesen der Kunst, wenn die glänzendste Beherrschung technischer Mittel sich dem Zwecke des ganzen unterordnet, ohne sich selbstgefällig vorzudrängen. Bei Torresani konnte sich dieser Umschwung deshalb leichter vollziehen, weil die Virtuosität auch anfangs nur aus reiner, naiver Freude am eigenen Können, nicht aus weichlicher Eitelkeit und erfindungsarmer Schwächlichkeit hervorgetreten war. Torresani begann eben seine Schriftstellerlaufbahn als Dilettant, Dilettant im guten Sinne des Wortes, und arbeitete sich allmählich zum Künstler hinauf. Was er anfangs mit der übersprudelnden Laune des eben erwachten Talentes zum Teil im Übermaß geübt hatte, nun mit künstlerischer Überlegung anzuwenden, dies ist der unverkennbare Fortschritt während seiner bisherigen Schriftstellerthätigkeit.

Torresani ist ein Österreicher, liebt sein Vaterland, hat auch nie aus seinen österreichischen Eigentümlichkeiten ein Hehl gemacht; er braucht bezeichnende Ausdrücke des österreichischen Dialekts mit demselben Rechte, wie norddeutsche Erzähler manche Wendung des Platt oder des Berliner Dialekts einmischen. Torresani ist aber auch, trotz seiner Vorliebe für die englische Lebensweise, eine ganz österreichische Natur, die so wenig zum Pathetischen paßt, so gerne die Dinge nimmt, wie sie sind, auch das Ernste scheinbar auf der leichten Achsel trägt, es vermeidet, viel aus sich zu machen, sich keine grauen Haare wachsen läßt und am liebsten darauf losspricht, wie ihr der Schnabel gewachsen ist. Dem Österreicher ist nichts widerwärtiger, „zuwiderer", als das „Faxenmachen", so viel Sinn er für eine gewisse Fülle des Lebens hat, für einen gewissen Glanz des Äußeren; er verbirgt gern das angestrengte Arbeiten, will die Mühe nicht zeigen, die er sich gegeben hat, neigt aber andererseits etwas zur Kraftmeierei. Er hängt gern jedem ein „Klampfl" an, ohne daß es bös gemeint wäre. Und das Herz geht ihm nur zu leicht durch, wenn's drum und dran ist. Alle diese Züge lassen sich an Torresanis Romanen ohne Schwierigkeit

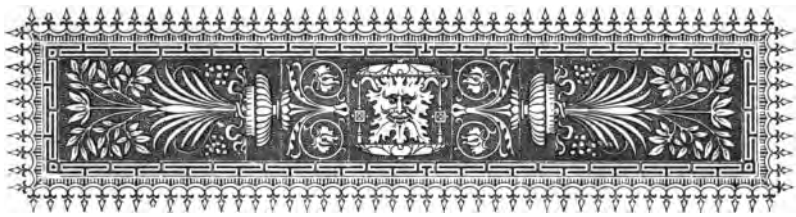
darthun, natürlich ins litterarische übersetzt und gemäßigt, wie es dem Weltmann entspricht.

Aus den letzten Werken sieht man noch etwas Neues hervorlugen, was vielleicht mancher in Torresanis Romanen bisher vermißt hat: die Stellungnahme zu den Problemen unserer Zeit. Darin erblicken ja viele Theoretiker die Aufgabe des Romans. Zwar alle früheren Werke Torresanis beschäftigen sich mit einem Problem: mit Liebe und Ehe; die Liebe neben der Ehe, sie endet entweder für die Frau tragisch (Leutnantszeit) oder für den Geliebten (Der beschleunigte Fall) oder für Mann und Frau (Oberlicht); die Liebe, wie sie entsteht und wächst, aus Irrungen und Wirrungen hervordringt, um endlich in der Ehe zum glücklichen Abschlusse zu kommen (Auf gerettetem Kahn, Juckerkomtesse, Geschichte einer Lunge, einer Leber und eines Herzens in Ibi Ubi) oder um in einem kurzen Momente aufzuflammen (Drei Tage), oder um enttäuscht und verzweifelt zu verscheiden (Mit tausend Masten, Hauptmann Venus). Aber das ist ein zeitloses Problem, während in „Das Letzte" das Verhältnis der kleinen Bürgerschaft und der Arbeiter nach seiner poetischen Bedeutung wenigstens gestreift wird, und die „Jungfrauenfrage", wie E. von Hartmann die „Frauenfrage" genannt hat, mit hereinspielt; in den „Steyrischen Schlössern" begegnet uns ein bedeutsames Zeitproblem. Ob es Torresani locken wird, die treibenden Kräfte des jetzigen Lebens mit Humor zu beleuchten und mit der ihm eigenen Freiheit zu zeichnen, unterhaltend und doch ergreifend, kann man aus diesen Ansätzen allerdings nicht erraten; nur soviel erkennt man, daß darin der Keim zu weiterer Entwickelung stecken könnte, weil damit auf etwas weiteres gewiesen ist. Torresani ist schon so vieles gelungen, — vielleicht gelingt ihm auch dies!

Wilhelm Fiſcher.

* 18. April 1849.

Wilhelm Fiſcher.



Das Schöne der Welt muß der gute Mensch mit der Kraft der wahren Empfindung unaufhörlich suchen.

Die platonische Akademie zu Caraggi.

Kürzlich habe ich eine sehr angenehme litterarische Überraschung erlebt. Mir war ein österreichischer Dichter, was auch dem aufmerksamsten Litteraturhistoriker unterlaufen kann, während des letzten Dezenniums aus den Augen verschwunden, trotzdem ich seinen Anfängen mit aufrichtiger Teilnahme gefolgt war. Er hatte seine dichterische Laufbahn im Jahre 1880 mit einem phantasievollen Epos „Atlantis" begonnen, wobei er unter dem Einfluß Robert Hamerlings und des Grafen Schack seine philosophischen und kulturhistorischen Ansichten verwertete, ziemlich schwer und esoterisch. Dann hielten stimmungsvolle „Sommernachtserzählungen" (1882) mit großem Geschick die schwüle Luft der Sommernächte fest, bewegten sich auf der Grenzlinie zwischen Sinnlichkeit und Frivolität mit überraschender Sicherheit, zeichneten rätselhafte Vorgänge und berichteten, wie sich in der berückenden Stimmung der Sommernacht die Herzen und Sinne gleich betäubend duftenden Blüten erschließen. Es folgte das Frühlingsidyll „Anakreon" (1883) mit dem Versuche, einen antiken Stoff in romantischer Form zu bewältigen, endlich „Lieder und Romanzen" (1884). Obwohl der Dichter nicht mehr zu den ganz jungen gehörte, da er zuerst vor dem Publikum erschien, — er ist 1849 geboren — konnte man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß er noch immer nach dem bezeichnenden Ausdruck seines Inneren ringe. Überall Szenen, Einzelheiten voll tiefer Poesie, überall Zeichen eines tüchtigen Könnens, dabei aber merkwürdige Unebenheiten, Mißgriffe, Mangel an Taktgefühl, eine Unsicherheit, Unruhe und Unform, die auf ein inneres Schwanken, auf

fehlende Klarheit in der Seele des Dichters hindeuteten. Er suchte mit allen Fühlfäden seiner Seele — aber seine Werke waren vielfach gesucht, so daß ich ihm einmal zurufen mußte, gesucht sei keineswegs die Übersetzung von originell.

Dann hörte das Publikum lange nichts von Wilhelm Fischer, erst 1891 ließ er wieder eine Novellensammlung „Unter altem Himmel" erscheinen, die mir ebenso unbekannt blieb, wie eine drei Jahre später ausgegebene „Der Medizeer und andere Novellen"; mir wurden die Titel nur aus der Buchhändlerankündigung geläufig, denn, wie gesagt, Fischer war mir aus dem Gesichtskreis entschwunden, da ich ihm räumlich ferne gerückt war. Nun brachte der eifrigste Verbreiter österreichischer Dichtung, Georg Heinrich Meyer in Leipzig, 1898 in schöner Ausstattung zwei Bände „Grazer Novellen" von Wilhelm Fischer auf den Markt, vier Geschichten von so einfacher, klarer Poesie, daß man seine helle Freude an ihnen haben kann. Jetzt ist kein Zweifel mehr: der Dichter hat sich gefunden. Nicht mehr brüchig wie früher erscheint das Metall, aus dem er seinen Guß herstellt, die Spuren mühsamer Arbeit sind verschwunden, rein und in sich geschlossen stehen Figuren, Szenen und Motive da. Alles Schrullenhafte, unnötig Verletzende, Ausspintisierte und Ausgeklügelte seiner früheren Werke ließ der Dichter fallen, ohne dadurch Wesentliches einzubüßen; im Gegenteil: er ist der Alte geblieben mit seinem Herzen voll Poesie, mit seinem Sinn für das Stimmungsvolle, dem feinen Gefühl für das Charakteristische, mit dem klaren Blick und der plastischen Anschaulichkeit. Aber er hat gelernt, das Schöne auf geradem Wege zu finden, er ist ein Aufrechter geworden, der keine Räder mehr schlägt und Purzelbäume macht, sondern fest in seinen Schuhen daher wandelt, schlicht und einfach erzählt, was er mit seinem inneren Auge geschaut hat. Was ich in meinen Besprechungen der ersten Werke Fischers prophezeit hatte, das ist wirklich eingetroffen.

Es dürfte wohl keine bloße Vermutung sein, daß Fischer während seiner sieben stillen Jahre fleißig in die Schule Gottfried Kellers gegangen sein müsse, denn seine „Grazer Novellen" erinnern in gewissem Sinne an die „Zürcher Novellen" des Schweizers. Nicht nur, daß uns einige Hauptmomente der steirischen Geschichte im Widerschein der Dichtung vorgeführt werden, insofern sie kulturhistorisch interessant und bedeutsam sind, erinnert an Meister Gottfried, auch die ganze Haltung des Erzählers, die Führung der Erzählung, mitunter sogar eine Schwingung der Stimme lassen genaues Studium Kellers erkennen. Man verstehe mich aber ja nicht

falsch. Fischer ist keineswegs ein Nachahmer geworden, der seinem Meister das Äußere findig abguckte, er ließ sich nur im Guten, das er schon bei seinen Anfängen wohl aus der älteren italienischen Novellistik beherrscht hatte, durch den Züricher Prosadichter bestärken und ist nun erst originell geworden, weil er nicht mehr nach Originalität suchte. Jetzt ist die Form nicht mehr ein Ergebnis des Zufalls oder der Laune, sie wird zum notwendigen Ausdruck des Stoffes; darum wechselt sie mit den Motiven, darum lehnt sich Fischer auch in der Sprache diskret an die Redeweise der älteren Epochen an.

Die erste Novelle „Frauendienst" (I, S. 1—104) behandelt das Liebesverhältnis zwischen Ulrich von Liechtenstein und Fräulein Berchta von Weißenstein, genannt Brechtel, läßt als Hintergrund mehrere Abenteuer des steirischen Minnesängers, die wir aus seinem Roman „Frauendienst" kennen, und als stimmunggebendes Element einige seiner Lieder anklingen. Wie sich die Mode des mittelalterlichen Minnedienstes, der einer hochstehenden, verheirateten Frau gewidmet wurde, mit inniger Liebe des Ritters zu einem adeligen Fräulein vereinigen ließ und trotz dem Schmachten um die Gnade der hohen Ungenannten zu einer ehelichen Verbindung mit der Geliebten führen konnte, das bildet das Thema der anmutigen Erzählung. Sehr anschaulich und überzeugend ist der mädchenhafte Stolz, die jungfräuliche Entrüstung Brechtels über die unsinnige Sitte der Zeit dargestellt. Voll Pikanterie sind die Unterredungen der beiden Hauptpersonen, voll Anschaulichkeit die einzelnen Szenen. Ulrich, der sich im Dienste der Dame bei Meister Matthie zu Graz seine Doppellippe wegoperieren läßt, kommt mit Brechtel zusammen, die er zuerst für eine Magd hält, dann als Schwester der Frau Elsabrecht von Stadeck erkennt und in Spielmannsvermummung aufsucht, dann aber als Frau Venus turnierend gewinnt; trotz der Thorheiten, zu denen ihn der Frauendienst zwingt, erscheint er sympathisch und hinreißend. Die Nebenfiguren, besonders der Arzt Matthie, der an seiner Ehefrau Jiuta fortwährend zu tadeln hat, sie aber vom tiefsten Herzen liebt, sind zwar im Hintergrund gehalten, aber dennoch plastisch herausgearbeitet. Der Widerstreit zwischen höfischer Redeweise und der Sprache des Herzens wird anschaulich gemacht, und das Ganze wird in sonnigem Glanze gehalten.

„Das Licht im Elendhause" (I, S. 105—283) leuchtet während der Pest, die im 17. Jahrhundert auch die schöne steierische Hauptstadt heimsuchte. Ein absonderliches Mädchen Diemut steht im Mittelpunkte,

befreit sich — ein echt Kellerscher Zug — durch Sorge für die armen ausgestoßenen Kranken von innerer Verdrossenheit und findet schließlich, nachdem die Seuche gewichen, an der Seite des tüchtigen aber schweigsamen Dietmer Geyracher eheliches Glück. Der alte Bindergeselle Wetzel, der schon am kleinen Diemutlein mit der innigsten Liebe gehangen, während der Zeit des großen Sterbens aber aus Sorge um seinen Posten die von allen Gemiedene verleugnet hat, gehört zu den prächtigsten Figuren, die Fischer schuf. Gerade in dieser Novelle fällt die Anlehnung an den Zeitton überaus angenehm auf, ohne daß sie zum koketten Spiel mit Archaismen würde.

In die Zeit der Franzosenherrschaft vom Jahre 1809 führt uns die dritte Geschichte „Wastel" (II, S. 1—76) und erzählt vom Morde des französischen Offiziers Maubrun durch den stillen Uhrmachergesellen Sebastian Alfride, genannt Wastel. Dieser, der Sohn eines Leobener Bergmanns, arbeitet in einsamen Nächten an einer großartigen Maschine, ist ganz erfüllt von seinen bedeutenden technischen Plänen, bis sich allmählich in seine Gedanken die Gestalt Loris, der Tochter seiner Hausfrau, hineinschiebt. Mit der ganzen Glut seines genialen Ich, das aber hinter einer rauhen Schale verborgen ist, verliebt er sich in das etwas kokette Mädchen, das anfangs sein Spiel mit ihm treibt, dann sich ihm zuneigt, bis die unausbleiblichen Kämpfe zweier selbständiger Naturen Mißverständnisse, Trennungen und Zwistigkeiten hervorrufen. Da kommt die französische Invasion. Der Mädchenjäger Maubrun erbeutet die mit Hilfe von Champagner bei einer gefälligen Hausgenossin, der Frau Verpflegungsverwalter Holler, betäubte Lori gegen ihren Willen, führt eine Rührkomödie vor ihr auf, wird aber von Wastel aus Rache dabei niedergeschlagen. Wastel rettet die Stadt, indem er die Österreicher auf geheimen Wegen den Franzosen in den Rücken führt, und erliegt als erster beim Sturm auf die feindliche Batterie. Dieses Lebensschicksal erfahren wir durch die Berichte des Arztes Dr. Wittum, bei dem Wastel nach dem Morde an Maubrun Heilung für seine Wunde sucht und verborgen gehalten wird. Der Reiz dieser von einem leicht angedeuteten Rokokohintergrund sich abhebenden Geschichte beruht in dem wechselvollen Verhältnisse zwischen Lori und Wastel. Sein schwerfälliges Naturell, seine teilweise Unliebenswürdigkeit und Rauheit, ihr kleiner Leichtsinn, ihre Koketterie und weibliche Herrschsucht, hinter denen doch bei beiden kernhafte Naturen stecken, führen das Verhängnis herbei und verwickeln sie in tragisches Geschick.

Die letzte, der Gegenwart angehörende Erzählung, „Frühlingsleid",

(II, S. 77—169) zeichnet im kleinen Balder (Thiebald Prettinger) die kleinen Schmerzen, die ein Knabe mit bedeutenden künstlerischen Anlagen und träumerischem Wesen schon während seines Lebensfrühlings als Ahnung künftigen Leids durchmachen kann. Freilich vollendet, wie der originelle Oheim Mappeter meint, das Leid die eiserne Leiter zwischen Kopf und Herz sicherer als die Freude, aber der Betroffene trägt schwer daran, auch wenn sich's nur um Kindererlebnisse handelt. Die Rene Enzenbrunner ahnt den tiefen Wert in Balder, der so geschickt ihr Antlitz verschönert nachzuzeichnen vermag, doch thut ihr's immer wieder der reiche, galante Irg von Niederhold an, während sie die scheinbaren Unliebenswürdigkeiten Balders abstoßen. Dieser kleine Idealist mit seiner regen Sehnsucht in die Ferne wird stets die großen Erdbeeren auf der Waldwiese verschmähen, weil ihn das geheimnisvolle Dunkel im Waldgrunde weiter und immer weiter lockt; er wird aber seinen Weg machen, nicht auf der bequemen Straße der Menge folgend, aber dort, wo sich ihm ungeahnter, nur ihm sich erschließender Reichtum aufthut. So hat Fischer im engen Rahmen einer Kindergeschichte mit dem echten Symbolismus des reifen Künstlers ein bedeutsames Menschengeschick dargestellt.

Und das ist die so erfreuliche Seite seiner „Grazer Novellen". Der Dichter hat Reife erlangt, er hat sich zur Meisterschaft durchgerungen, weil er bescheiden als Schüler eines großen Meisters gelernt hat. Die Lieblichkeit der Grazer Natur bot ihm die landschaftliche Szenerie, die unaufdringlich und doch intim gezeichnet wird. Er nimmt von Graz nicht das Zufällige, um nach Art mancher Modernen durch den Schein der Bodenständigkeit über das Nichtige des Lokals hinwegzutäuschen, er lebt und webt in der herrlichen Gegend von Graz, er kennt sie, wie sie war und wie sie ist, er liebt sie und freut sich ihrer, aber als genauer Vertrauter, der nicht viel Aufhebens von ihrer Schönheit macht. Nicht mehr, wie in seinen früheren Werken, kommt er in seiner schweren, philosophischen Ausrüstung; seine Weltanschauung ist geklärt, frei vom Schulstaub, frei vom Dunst der Studierstube. Auch hierin hat er nun seine Reife gefunden. Was er einstens nur durch Reflexionen des Dichters an den Mann zu bringen wußte, jetzt bringt er es als Element der Dichtung; es wird verarbeitet, gestaltet, dargestellt. Er hat einsehen gelernt, daß die Tiefe eines dichterischen Werkes nicht von der Schwere des Materials, sondern vom Grade der Bewältigung abhängt, und daß jener der wahre Reiche ist, der seinen Reichtum als etwas selbstverständliches behandelt, ohne mit ihm zu prunken.

Wilhelm Fischer hat durch die „Grazer Novellen" einen Platz neben den besten modernen Erzählern Österreichs erklommen und verdient allgemeine Teilnahme an seiner Dichtung. So lange wir seinem Vortrag lauschen, hat er uns in seiner Gewalt, wir glauben an seine Menschen, an seine Landschaften und fühlen uns wohl in seiner Gesellschaft, wenn auch seine Stimme mitunter zittert und nicht nur von Freude und Sonnenschein zu berichten vermag. Als Dichter trat er zuerst auf, glaubte der Verse nicht entraten zu können; jetzt ist er erst wirklich Dichter geworden trotz der Prosa seiner Erzählungen, denn die wahre Poesie besitzt die Gabe, das Kleine zu verklären, das Große lebendig zu machen und überall ungeahnten Reichtum zu erschließen. Den Fischer von heute wird wohl kein Leser, geschweige denn ein Litterarhistoriker, wieder aus dem Auge verlieren!

Die beiden früher erschienenen Novellenbände lassen erkennen, wie Fischer bei Gottfried Keller lernte. In der Sammlung „Unter altem Himmel" versuchte Fischer durch verschiedene Nachbildungen älterer Geschichten, etwa im Sinne der „Sieben Legenden" oder des „Meretleins", zu dem richtigen Erzählerton zu gelangen. Da ist die bekannte Novelle vom nackten König, der für seinen Hochmut bestraft und eine Zeit lang in Niedrigkeit gehalten wird, neu erzählt; die Fassung aus von der Hagens Gesamtabenteuern scheint zu Grunde gelegt zu sein, nur bemüht sich Fischer, die Wendung des Königs Valemond psychologisch zu entfalten, aus dem äußeren Wunder ein inneres zu machen. Der Knecht Engelbert mit seiner Liebe, seinem Mitleid hilft dem König, der in seiner Knechtepoche „Atzel" genannt wird, über das Ärgste hinweg und vermittelt den Umschwung. Es ist deutlich, wie sich die Fäden von dieser Nacherzählung zu der Originalnovelle „Das Licht im Elendhause" ziehen, wie dabei aber das Motiv gewonnen hat; Diemut erscheint als eine Art König Valemond, menschlicher, weniger märchenhaft, tiefer, und ihr Umwandlungsprozeß ist noch viel klarer, weil sie zu thätiger Liebe geführt wird. Wie Farbenstudie und vollendetes Bild verhalten sich die beiden Geschichten zu einander.

Das „Märchen vom Glück" und die Sage „Ingwar und Ingrid" sind Studien nach der jüngeren Romantik, während die mittelalterliche Dorfgeschichte „Schicksalsweg" an den „Meier Helmbrecht" erinnert und an die Weise, in der Gustav Freytag solche Geschichten im Stil älterer Erzähler neu schuf. „Liebeszauber" ist ein Fablieau und verweist auf ein anderes Muster, an dem sich Fischer gebildet haben muß, auf Conrad Ferdinand

Meyer; ihm folgt Fischer unzweifelhaft in der Sammlung „Der Mediceer und andere Novellen", während die Schlußerzählung „Die Rabenbäckerin" durch Landschaft, Stoffwahl, Ton des Vortrags den Übergang von Gottfried Keller zu den „Grazer Novellen" vollzieht.

Wie Conrad Ferdinand Meyer so gerne, versetzt uns Fischer in den drei Novellen „Der Mediceer", „Die Hochzeit der Baglionen" und „Mutter Venedig" in die glänzende Zeit der italienischen Renaissance. Am stärksten zeigt sich der Einfluß des großen Schweizers in der zweiten Novelle, die nicht ohne Gewaltsamkeit dem Herrn Matarazzo von Perugia in den Mund gelegt wird, wodurch wir auch für die Erzählungsform der Grazer Novelle „Wastel" das bestimmende Moment entdeckt haben dürften. „Der Mediceer" ist Lorenzo der Prächtige, dem gegenüber die düster einfache Gestalt Savonarolas auftaucht; mehr psychologische Studie als wirkliche Novelle müßte man dieses Werk nennen, Renaissance-Griechentum und evangelisches Christentum, persönliches Machtgefühl und Republikanertum bilden die Gegensätze, dem eine Zeichnung florentinischer Herrlichkeit als leuchtender Hintergrund dient.

In der „Hochzeit der Baglionen" vereinigen sich die Einflüsse von Meyers und Kellers Art zu einer eigentümlichen Mischung; während die Hauptsachen, die allmähliche Vorbereitung des Aufruhrs gegen die Baglionen in Perugia, die glänzende Zeichnung der Renaissancepracht, die beiläufige Einführung des jungen Rafael von Urbino, die Gestalten des großen Baglionen, Johann Paul, des schwächlichen Grifone, des intriganten Carl Barciglia, manches Detail an Meyer erinnern, entspricht der Seelenkampf, den Atalante Baglione durchzumachen hat, der Kampf zwischen Frauenliebe und Mutterliebe, der Verzicht auf Frauenglück im Dienst einer höheren Pflicht ganz dem Sinne Kellers. Fischer arbeitet noch stark mit abenteuerlichen Erfindungen, die besonders die Novelle „Mutter Venedig" nicht rein wirken lassen, versteht aber schon das liebliche Kinderidyll zwischen Manfred Vallier und Marina Diedo zu zeichnen, das dann so vollendet die Schlußerzählung seiner „Grazer Novellen" bringt.

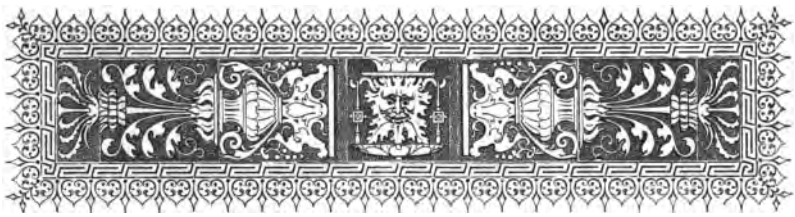
Man sieht deutlich, wie sich der Dichter Fischer allmählich entwickelt und nach und nach zu sich selbst befreit. Dabei ist charakteristisch, daß er von Hamerling und Schack ausgeht, nach einigen Versuchen, sich eine passende Erzählung zu ergrübeln und zu konstruieren, bei Keller, Meyer und der Romantik in die Schule geht, um sich dann erstarkt in eine

Form zu finden, die nicht mehr eine fremde Tracht, ſondern ſeine eigene Haut iſt. Die einzelnen Sammlungen ſtehen wie Meilenzeiger an dem zurückgelegten Weg. Der Dichter hat ſpät erſt den Schritt vor die Öffentlichkeit gethan, hat ſich ſtets in der Einſamkeit gehalten, auf dem Höhepunkte ſeiner Lebenskraft iſt er auch künſtleriſch reif geworden und bietet uns das erfreuliche Bild einer in ſich geſchloſſenen Perſönlichkeit.

Jacob Julius David.

*26. Februar 1859.

J. J. Davis



Ich hör', was unterirdisch kocht . .
. . . . . .
Und meine Muse heißt sich Not . .

Unter den Dichtern, die man wohl als Jung-Wien zusammenfaßt, wenngleich die Bezeichnung kaum berechtigt ist, erscheint J. J. David wie ein stiller Einsamer. Aus allen seinen Werken spricht etwas zu uns, das auf ein tiefes und viel geprüftes Gemüt schließen läßt. Die Kämpfe scheinen vorüber, die Schmerzen überwunden, aber Narben sind geblieben und gemahnen noch öfter an die Vergangenheit, wenn auch der Dichter zu einer gewissen heiteren Resignation sich durchgerungen hat. Er macht den Eindruck einer Natur, die hauptsächlich im Ertragen, im Ausharren ihre Stärke fühlt, nicht im aktiven Bekämpfen; die sich mehr durch stolzes Bescheiden als durch kräftiges Vorwärtsdrängen auszeichnet. Zwar lebt auch in ihm heißes Sehnen, er möchte hinaus und hinauf, aber er verzweifelt nicht, weil er dieses Ideal nicht erreichen kann.

In seinem Schauspiel „Neigung", das so viele Feinheiten enthält, kommt eine Figur vor, die vielleicht kein bloßes Selbstporträt, aber unzweifelhaft nach dem Muster des eigenen Ich gezeichnet ist. Dr. August Weißl hatte die Aussichtslosigkeit seines höheren Strebens einsehen müssen, daher wurde er Bürgerschullehrer. Zu Poldi, die er heimlich liebt, äußert er sich stockend so über seinen Lebenslauf: „Wenn man das nicht erreichen kann, was man wollte und sich vorgesteckt hat — du lieber Gott, man ist ja dumm in der Jugend und überschätzt sich. Und das ist gut, weil man zu gar nichts käme, wenn man sich nicht zu viel vornehmen möchte. Also, dann lernt man sich bescheiden, kriecht wo unter und ist mit allem zufrieden." Nur die Sonntage mag der Einsame nicht, sie zwingen ihn zum Nachdenken, sie reißen die Hülle von seinem Auge, daß er den Kontrast zwischen der erreichten Station und seinem einstigen Ziele schauen muß.

David wird nicht müde, solche Naturen zu zeichnen, die hintappen müssen in der Nüchternheit des Alltags mit versteckter Kraft und Glut im Herzen, Naturen, die wohl einmal den blauen Himmel erblicken möchten, denen aber schwere Wolken jede Ausschau verhängen. Und es sind doch eigentlich mutige Menschen, die trotz aller Lasten auf ihren Schultern nicht ganz versinken, sich ein Existenzchen zurechtzimmern, wenn es mit der Existenz nicht geht, die Zähne zusammenbeißen und, wie Poldi in der „Neigung", mit dem Sprüchlein sich begnügen: „Nur stad sein! Es dauert nur eine Stund'!" Ihr Teil ist der Heldenmut des Duldens.

Ein Dichter, der mit Vorliebe solche Gestalten vorführt und mit sichtlicher Liebe sich in ihr Wesen, ihre Schicksale hineinlebt, muß sich infolge seiner persönlichen Anlage dazu gedrängt fühlen; er muß ihnen verwandt sein. Wer Davids „Gedichte" kennt, dem kann es nicht entgehen, wie sehr David den lebensvollen Gestalten seiner Dichtungen aus dem eigenen Blute das Beste mitgegeben hat. In dem ergreifenden „Gebet" läßt der halbblinde und halbtaube Dichter ahnen, was in ihm vorgegangen ist. Er ruft:

Allmächtiger, Du hast mir viel genommen,
Du weißt allein, was alles ich verlor,
Mein Auge sieht die schöne Welt verschwommen,
Und nur gedämpft, gedämpft und leise kommen
Des Lebens Laute in mein krankes Ohr.
Einst that mir's weh — und war zu meinem Frommen,
Ich dank' Dir's heute, schalt ich Dich zuvor —
Du hast mir vielen Jammer, manches Grauen
Erspart zu hören und erspart zu schauen.

Dafür hat er gelernt, das Leid der gedrückten Kreatur mitzufühlen, sich in den verborgenen Winkeln der Herzen zurechtzufinden und mit zarter Hand das Innerste zu erschließen. Intime Kunst treffen wir bei ihm, liebevolles Sichversenken, die Gabe, das Tiefe zu ahnen. „Allgemach gewann ich teure Ruh" — heißt es in einem seiner Gedichte. Freilich ist das nicht die Stimmung, aus der heraus man Werken zu lautem Erfolg verhilft. Es ist eine Poesie, deren ganzer Reichtum sich nur dem ahnenden Gemüt enthüllt. Nicht rauschende Opernmusik ertönt, nicht ein blendendes Orchesterwerk läßt seine prachtvollen Tonmassen mächtig dahinströmen, aber wir lauschen in Versunkenheit dem zarten Spiel weniger Instrumente, uns entzückt der unsagbare Reiz, wie bei Schuberts D-moll-Quartett, bei Mozarts, Haydns, Beethovens oder Brahms' Kam-

mermusik. Für Davids Werke dürfen wir den Ausdruck „Kammerpoesie" bilden.

Natürlich muß für einen Dichter von der ganzen Besonderheit Davids die Form, in der er sich so recht eigentlich wohl fühlt, die Lyrik und die Novelle sein. Von ihnen ging David aus, sie gaben ihm zuerst seine Stellung. Zurückhaltend spricht auch seine Lyrik zu uns, er dichtet nicht für den hellen Chor jugendlicher Stimmen, er denkt mehr an einsame Träumer, die sich in der Dämmerstunde seine Lieder vorsagen. Er nennt selbst seine Laute „trüb und schwermutsbang", aber sie sind das Atmen einer Seele, die hart um Licht und Leben gerungen hat. In den Versen zittert das verhaltene, überwundene, niemals aber zu vergessende Weh; es klagt kaum, es erscheint sich als etwas selbstverständliches, ja, es wagt nicht einmal mehr zu wünschen, höchstens ein Wundern über sich selbst. Aber wir werden ganz eingeschlossen in diese Stimmung; diese Melancholie erscheint uns nicht bedrückend, nicht schwächlich, wir fühlen uns gestärkt, gekräftigt, als hätten wir ein Stahlbad genommen. Der Kampf war schwer, die Fassung hat Blut gekostet, aber dafür ist sie nun gefestigt; das Eisen wurde gehämmert und durchgeglüht, dafür ist es biegsamer Stahl geworden. Ich kenne keinen anderen Lyriker, dem David gliche, denn Conrad Ferdinand Meyer, an den man noch zunächst erinnert wird, ist viel objektiver als David, viel allgemeiner und kunstreicher. David wandelt nur in der Ballade auf ähnlichen Bahnen wie Meyer. Und Ferdinand von Saar, den man als Muster Davids genannt hat, ist viel hymnischer, sonniger und umfassender in seiner Lyrik als David. Was bei dessen Lyrik am meisten ergreift, ist dieses Hinnehmen des Schmerzes als Thatsache, zwar unendlich bitter, unsagbar traurig, aber nicht zu ändern. Ergebung wäre nicht der rechte Ausdruck dafür, Resignation auch nicht, man müßte ein Wort bilden, durch das sich die aktive Seite der Passivität bezeichnen ließe, etwas wie Dulderstolz, Entsagungsmut; da sich kein Ausweg entdecken ließ, reißt der Dichter gleichsam den Schmerz an seine Brust und hält ihn fest, so daß er nicht mehr als Herr, sondern als Sklave erscheint. Das verleiht Davids Versen etwas Geheimnisvolles; unter stiller, oft unscheinbarer Hülle sprudelt der lebendige Quell, dessen Rauschen wie gedämpft aus der Tiefe ertönt. Es fehlen die grellen Lichter, ein feiner Schleier ruht auf allem, hinter dem sich die Formen halb rätselhaft und doch ganz ausgeprägt zeigen. Will man Davids Lyrik in ihrer stockenden und wortkargen Beredsamkeit kennen lernen, so genügen wenige Proben. Man nehme nur etwa „Schluß":

Wird einst der Kummer Dein Geselle,
Und bist Du einsam und allein —
Dann komm! Du kennst die alte Schwelle;
Ein müder Träumer harret Dein.

Der wird nicht sorgen und nicht fragen,
Was leidenvoll Dein Herz durchbraust,
Nicht, welcher Sturm Dich hervertragen,
Du liebes Vöglein, windgezaust.

Vergiß, was Arges Dir begegnet,
Da Du die Welt durchmessen hast.
Du fandest heimwärts? Sei gesegnet!
Die Schwingen schmerzen? Halte Rast!

Hier hat man fast alles beisammen, was an dieser Lyrik auffällt, bewegt und rührt. Wie sanftes Streicheln einer abgearbeiteten Hand, die von tiefem Gefühl geleitet wird, hebt und senkt sich der Rhythmus; wie von einer thränenmüden Stimme, die etwas rauh klingt, sind die Worte hingelispelt, ein schmerzverklärtes Auge blickt aus den Vorstellungen. Wie ergreifend klingt das Wort:

Ich bin allein seit vielen Jahren,
Und trag' es klaglos, wie ich muß . . .

Aus Dämmerung und Nacht geboren, von Not und Entsagen eingegeben, aber nicht im Schmerz, sondern nach erlangter Fassung gesungen, sind die Lieder Davids ein Ausdruck tiefen Leidens, fast einer Furcht vor der Freude.

Ich bin seit meiner Kindheit Tagen
An meines Lebens Nacht gewöhnt;
Ich hab' mein Leiden still getragen,
Wohl gar damit mich ausgesöhnt;
Nur stumm und nimmer ausgesprochen
Schrie in mir Sehnsucht um das Licht . . .
Nun ist mein Tag herangebrochen —
O, Gott! und ich ertrag' ihn nicht . . . !

Nicht der Sonnenschein, auch nicht das Dunkel der Nacht: der Nebel, durch den vielleicht ein „scheuer Sonnenschein" hindurchschlüpft, wird bei David lebendig. Ihm vergleicht er sein Leben; „hälftig" erscheint er sich, und als „Symbol" gilt ihm:

Im Westen stehst Du grau zu Thal
Die schwersten Wolken hangen —
Das mahnt der Tage mich zumal,
Die mir vergangen . . .

Im Osten schläft im Wetterlicht
Die künft'ge Glut verborgen —
Gewittert's mir, gewittert's nicht?
Das ist mein Morgen . . .

Dazwischen guckt ein Endchen Blau,
Als ob's vor beiden scheute —
Die Deutung kennst Du, edle Frau:
Das ist mein heute . . .

Und so ist der ganze David. Auch in seinen Erzählungen. Hier gemahnt er vielleicht am stärksten an Conrad Ferdinand Meyer, den leider nun geschiedenen. Hier entrollt er Schicksale so einfach und schlicht, dabei aber so reich an heimlicher Poesie, daß überall aus der gedrungenen, wie Metall tönenden Prosa eine leidengewöhnte Seele spricht. Meist sind nur wenige Personen die Träger der Handlung, wie es die Kammerkunst verlangt, einheitlich ist eine Stimmung festgehalten, die Charaktere bilden die Hauptsache. Der landschaftliche Hintergrund wird nur zart angedeutet, aber er gewinnt ahnungsvolle Bedeutung. Hauptsächlich seiner engeren Heimat, dem mährischen Land, der Hanna, der Marchgegend entnimmt er die Motive. Ein Hauch von drückender Melancholie liegt auf der Gegend, aber aus dem fetten Boden, aus dem fruchtbaren Ackergrund, steigt der Brodem heimlich treibender Kraft, sich immer erneuernden Lebens. Die endlos hinziehende Ebene lockt den Blick ins Weite, und wie ein Weiser läuft die Landstraße mit ihrem Staub, ihrer Unruhe, ihrer trockenen Poesie nach dem Süden, der Hauptstadt zu. Wien erscheint als das Ziel. Slavisches und deutsches Wesen mischen sich, ein wenig ungarisches spielt mit herein. Sehnsüchtig locken die fernen Grenzgebirge. Der Wind weht, in den Lüften geheimnisreiches Weben. Kahl ist das Land, wenn der Winter dräut,

Verhallend tönt gedämpftes Läuten
Von fernher über Flur und Plan . . .

Irgendwo hört man den Pfiff der Lokomotive, die lastende Einsamkeit durchbrechend. Nicht romantische Schönheit zeigt diese Natur, wohl aber intime Reize, die sich dem Fühlenden erschließen. Der Wald weicht zurück, die grotesken Formen der Weiden, die starren Pappeln, Obstbäume, unter

denen sich die Hütten lagern, reiche Gehöfte, die in stolzer Abgeschlossenheit mitten in ihrem Feldreichtum herrschen, elende Chalupen, die sich wie Bettelvolk eng aneinander drängen, das Zollhaus, mit dem Schlagbaum davor, bilden die Staffage.

Gewisse Probleme lassen David nicht los, sie halten ihn in ihrem Bann und nötigen ihn zu immer neuer Behandlung. Man muß vermuten, daß er sie nicht nur durchgedacht, sondern durchgelebt hat. Das Wichtigste davon heißt: die Armut. Ihr Einfluß auf den Charakter des Menschen, ihr Fluch, aber auch ihr Segen, ihre zermürbende, wie ihre stählende Kraft bildet häufig den Gegenstand von Davids Romanen und Novellen. Man würde jedoch irren, wenn man diese deshalb zur „Armeleut'poesie"; rechnete, nicht das Proletariat der Armut, vielmehr die Aristokratie der Armut liefert dem Dichter die bedeutendsten Figuren, jene Armen, in denen mächtiges Streben nach vorwärts, ein Ringen nach aufwärts, der Kampf mit der Armut noch nicht erstorben ist. Das Ziel, dem sie nachstreben, sieht freilich bei den einzelnen ganz verschieden aus, aber es ist vorhanden. So war es schon in Davids erstem Werke, seinem 1890 erschienenen Roman „Das Höferecht", der sofort die Aufmerksamkeit auf den Dichter lenkte, trotzdem manches, zumal in der Komposition, den Anfänger verriet. Hier entwarf David den Charakter des armen Judenmädchens Fanny Bermann, die, ausgeschlossen von der Gemeinschaft der Dorfkinder, in freudloser Kindheit aufwächst, während alles in ihr nach Leben schreit. Die Armut wird für Fanny der Antrieb, eifriger zu lernen als die andern, der Gegensatz zu den Dorfgrößen erweckt freilich den Neid in ihr. „Freudlose Kindheit, einsam freudloses Erblühen" locken die bösen Keime hervor, die sich bei der aus dem mährischen Dörfchen Entflohenen in Wien verderbenbringend entfalten. Wir werden im Beginn des Romans an Anzengrubers „Sternsteinhof" gemahnt, dann freilich schlägt David andere Wege ein. Auch in seinem zweiten Roman „Blut" (1891) wird das Problem der Armut wenigstens durch die Episodenfigur des Eduard Böhm, des von aller Welt gestoßenen Gemeindekindes, eingeführt und spiegelt sich in den Schicksalen des Lehrers Alois Glogar, der Heldin Gabriele und ihrer Mutter. In den Novellen taucht es immer wieder auf und wird von David oft mit tiefstem Gefühl, in mitlebendem Verständnis erfaßt.

Eine besondere Form dieses Problems bildet das Verarmen, das allmähliche Hervorkriechen der Not, das Herabsinken aus der besseren Vergangenheit in die trübe Gegenwart, wobei eine noch trostlosere Zukunft droht, oder aber die Erinnerung an einstigen Reichtum, an geschwundene Größe, recht im Kontrast zu den Sorgen des Tages. Dabei erzeugt sich Trotz, Ver-

bitterung, schwer ertragener Groll, noch häufiger ein lebendiges Rachegefühl, ein Sich-verbeißen in den Schmerz, ein Aufbäumen gegen das Geschick.

Immer wieder stoßen wir auf freudlose Naturen, deren Wesen David wie kaum je ein anderer Dichter ergründet hat; am traurigsten wirkt diese Freudlosigkeit bei Kindern, und hier schöpft David aus den verborgensten Tiefen einer Menschenseele. Schon in Fanny begegnet uns ein solches Kind, noch klarer in der unterdrückten Gabriele Wagner, die unverstanden mit großem Anlehnungsbedürfnis durch das starre Calvinerhaus huscht. Da aber David von seinem Roman „Blut" sagt:

Was ich gewollt? Was ich gegeben?
Ei, das, was mir im Herzen quillt;
Vielleicht ein ganzes Menschenleben,
Leicht ein Symbol nur und ein Bild;
Doch manches, was ich nicht ersonnen,
Nur heiß begehrt und so durchlebt,
Hab' ich der Handlung eingesponnen
Und seiner Fäden mitverwebt . . .

so dürfen wir eigene Erlebnisse unter dem Bilde seiner Personen vermuten. Eine ganze Gallerie solcher Figuren treffen wir in seinen Novellen: Maria Regina, das Töchterchen des Andreas Aestuarius („Der neue Glaube"), Renata Malespina („Die Tochter Fortunats"), das verlöschende Lichtlein der Sionida („Woran starb Sionida"), die „stille Margareth", die arme Christinka („Der Bettelvogt"), Lois Hirschvogel („Verstörte Zeit"), durchaus früh- und schmerzgereifte Kinder, die wir werden sehen oder geworden und durch diese Kindheit in ihrem Wesen bedingt; doch auch Männer und Frauen, Dulbernaturen, im Innersten gebrochen und trotzdem nicht vernichtet. Natürlich sind es einsame Menschen, außer stande, sich zu offenbaren, eingeschlossen in ihrer Stimmung, festgebannt in die engen Schranken. Aber „nichts vertieft ein Gefühlsleben so, wie die Einsamkeit". Ihr Ringen nach dem wirklich Großen oder ihnen groß Erscheinenden, ihr Sich-Abarbeiten unter dem Druck der Verhältnisse, ihr Zusammenbrechen oder ihr bescheidenes Unterkriechen, das führt uns David vor. Er braucht einmal ein sehr bezeichnendes Bild („Die Wiedergeborenen" S. 169 f.). Wer sich von Italien nordwärts wende, sehe befremdet ein Wunder: „die Tannen, welche ihn hochstämmig und mit mächtigem Rauschen begleitet haben, verschwinden ihm allgemach, während er höher und höher steigt. An ihrer Stelle aber kriecht, der Jochhöhe nahe, ihr verkrüppeltes Geschwistergeschlecht hervor. Es ist niedrig von Wuchs, und seine Nadeln sind struppig; aber kein Sturm,

so gewaltig sie auch über diese Gipfel dahinbrausen mögen, kann diese Stämmchen brechen; auch der endloseste Winter versehrt ihre Triebkraft nicht; die Schneide der Axt wird stumpf an ihnen, und es brechen selbst die Zähne der Säge, welche daran nagt. Legföhre nennen die Bewohner jener Wüsteneien den Baum." Diesen Legföhren vergleicht David Menschen wie er sie zeichnet, lebenszäh ertragen sie, was niemand überdauert hätte, aber die freie Entwickelung, das stolze Aufstreben bleiben ihnen versagt. Ja, noch mehr, das, was anderen Glück brächte, dem Weibe die Herzen gewinnende Schönheit, dem Manne sein Talent und seine Kraft, ihnen wird es nicht zum Heil, vielleicht sogar zu Qual und Bürde, zum Fluch und Verderben. Sie haben viel mitbekommen, nur eines nicht, die Gabe, sich im gemeinen Leben zurecht zu finden; scheu ziehen sie sich in ihr Inneres zurück, der Gegensatz zwischen ihrem Ideal und der äußeren Wirklichkeit bedrängt sie, macht sie zag, verwirrt, unglücklich. Allzulang münzen sie das Gold, das ihnen gegeben ward, zu Hellern, sie möchten sich verschwenden können und müssen ihren Reichtum in die landläufige Münze umprägen. Das bringen sie nicht zu Stande und zappeln sich ängstlich ab. Wohl am schärfsten tritt dieser Typus in Joseph Bernhofer („Ein Poet") hervor, dessen Geschick David mit Kleistischer Anschaulichkeit und Unerbittlichkeit dargestellt hat.

Diesen Naturen fehlt aber das Gegenbild nicht; Menschen, die hart werden unter den Schlägen des Schicksals, die sich zur strengsten, herbsten Pflichterfüllung erziehen, aber auch freudlos bleiben, weil die Pflicht sie nicht befreit, weil sie ihnen als etwas Starres, Wesenloses, Unüberwindliches erscheint. Wiederholt führt uns David die calvinistische Weltanschauung vor: alles ist Schickung, der Mensch muß hinnehmen, was über ihn kommt, der eine ist verworfen, er kann nichts dagegen thun. Du mußt! wie mit ehernem Klang tönt dieses Wort durch Davids Werke. Gott, das Geschick, oder wie sie immer heißen mag, die Macht, vor der die Menschen nichts sind, zeichnet dem Einzelnen seinen Weg vor, er muß ihn wandeln. Um das recht sinnfällig zu machen, wählt David gerne die ungleichen Geschwister, vor allem die feindlichen Brüder als Träger der Handlung und verbindet damit häufig auch noch den Gegensatz von Bildung und Bauerntum. Die Schwerfälligkeit des Bauern kann aber durch die Bildung nicht ganz überwunden werden, sie bleibt als Erbteil im Blute und läßt den Einzelnen nicht zur Freiheit der Bildung gelangen. Das verstärkt noch den trüben Charakter seiner Poesie, hat aber etwas Imponierend-Herbes, Kräftigendes.

Davids Menschen sind durchaus Sinnierer, oft Grübler, nur stockend

in ihrer Rede, wenn sie einmal den Schleier, der über ihrem Innenleben liegt, etwas lüften; tastend, suchend, nach Worten ringend, und dann wieder so, wie wenn einer in sich spricht und inzwischen manchmal ganz vergißt, daß ihm jemand zuhört. David führt gerne die fast unwillkürlichen Geständnisse der Einsamen vor, während er sonst ihre Seelen analysiert, aber so, als handle es sich um offenkundige Thatsachen, als hätte sich jedem das Geheimnis erschließen müssen. Und es sind keineswegs nur einfache Regungen, doch selbst die ungewöhnlichsten vermag die Kunst des Dichters überzeugend, ja, bezwingend erscheinen zu lassen. Die Entwickelung ging dabei von einer gewissen unruhigen Motivenfülle zu immer größerer Einfachheit und Geschlossenheit.

In seinem ersten Roman, dem „Höferecht", wird uns neben dem schon erwähnten Geschick der vereinsamten Jüdin der Contrast zwischen den Bauernsöhnen Georg und Gustav Löhner vorgeführt, dann der Einfluß einer angehenden Dirne auf eine reine Natur, dann der äußere Kampf der ungleichen Brüder. David giebt Vortreffliches, nur mangelt noch die künstlerische Concentration der Motive; die Scenen in der Wiener Studentenwelt deuten übrigens auf eine weitere Verwendung hin. Im zweiten Roman „Blut" wird der Gegensatz zwischen der starren Pflicht und dem Lebensgenuß, zwischen Entsagung und schwellender Kraft bei der Geschichte des allmählich heranwachsenden Komödiantenkindes Gabriele trotz dem Drucke durch das Ehepaar Lohwag zu tragischem Ausgang geführt. Am mannigfaltigsten entfaltet David sein Wesen in den Novellen. Mit Recht hat ein Kritiker die Grundfarbe der Davidschen Dichtung als grau bezeichnet, und David selbst hat in seinem Gedichte „Wegerich" seine Vorliebe für diese Farbe betont. Aber wie viele Nuancen hat der Erzähler zur Verfügung, wie gut versteht er es trotzdem, ganze Menschen damit zu malen!

Zuerst gab er, unter dem sichtlichen Einflusse C. F. Meyers historisches Kleid in seiner Sammlung „Die Wiedergeborenen" (1890). Aber trotzdem interessieren ihn nur die Fragen, die ihn auch sonst beschäftigen. Vor allem eines: das Erschauern vor fremder Größe, zu der sich der Einzelne nicht aufschwingen kann; das finden wir in der Kloster- und Künstlergeschichte „Petre, quo vadis", wo der Einfluß der Renaissancemalerei auf einen menschenfremden Klosterkünstler das Individuum geistig vernichtet, woran freilich auch das Weib sein Teil Schuld trägt. Dann in der Geschichte „Olivenholz", wo der Bildschnitzer in Palestrina durch die mächtige Gestalt Michelangelos zu innerem Bescheiden geführt wird. Religiöse Kämpfe beschäftigen David in der Hussitengeschichte „Ruth"

mit ihrem Sieg der liebenden Milde über Gewaltthätigkeit und Unraft, in der steirischen Protestantengeschichte „Der neue Glaube" und in „Gold", wo die Emigration der Salzburger Salzbündler mit dem geheimnisvollen Zauber des Bergsegens der Rauris den Charakter Johann Schobers bedingen. „Die Tochter Fortunats" greift auf die Kämpfe der Unterdrückten, Glücklosen zurück und erhebt sich in ihren an Renans Drama gemahnenden Schluß bis zum höchsten Sieg der Menschenliebe. Die nächste Sammlung „Probleme" (1892) mischte Modernes und Historisches. „Der Letzte" und „Die stille Margareth" schöpfen aus den Religionsstreitigkeiten, indem Menschliches über die Tradition sich erhebt, dort die Liebe den Klosterbruder Berchtold Bayer zum wirkenden, thätigen Mann der Bäuerin Ludmilla Prokupek macht, hier dem eifrigen Gegner der Reformation, dem Pfarrer Felician Felix, die Augen öffnet und ihn zum Abfall vom Katholizismus veranlaßt. Der Gegensatz der Brüder wird höchst eigenartig in der Novelle „Die Schwachen", ein schwerer Kampf des Reinen gegen den entsittlichenden Einfluß heißen Liebesverlangens in „Sonnenaufgang" behandelt.

Noch stärker als bei den früheren Sammlungen macht sich das Historische in den ausgezeichneten Geschichten vom Ausgange des großen Krieges „Frühschein" (1896) geltend. Aber wieder ist es nur der Einfluß einer furchtbaren Zeit auf die Menschen, was David beschäftigt. Gerade für ihn mußten die Einflüsse des großen Krieges auf den Charakter Interesse haben; hier fand sich der Einzelne dem unbegreiflichsten und furchtbarsten „Du mußt!" gegenüber, hier war alles Schickung, verderbenbringend für den einen, günstiger aber nicht minder verhärtend für den anderen; alles aus dem Gleise, alles verwirrt, jeder auf sich selbst gestellt. In vier Novellen sucht nun David die Folgen des Krieges deutlich zu machen, aber nicht die Schrecken des Kampfes, nicht das Toben des Brandes, sondern die Verhältnisse, die andauern, nachdem die Kriegsscharen sich verlaufen haben und der Friede sich wieder einstellt. Da zeigt uns „Verstörte Zeit" den Mangel einer Moral, wie sie die Grundlage der Zivilisation bildet; gleich den Tieren des Waldes vereinigt sich das Geschlecht des Kriegs, Gregor Hirschvogel und seine Halbschwester Lois werden eins, ohne die Ahnung, daß es Sünde sei; ja, sie wissen nicht, was Sünde ist, während dem Bauern Wenzel Hirschvogel aus der Generation, die vor dem Kriege herangewachsen war, mit den allmählich sich wieder einstellenden, an frühere Zeiten erinnernden, geordneteren Verhältnissen Sünde wie Strafe zu alter Bedeutung erwachsen und den Halbwahnsinnigen zu entscheidendem Handeln drängen. In dieser Novelle

hat David wohl das geschlossenste Kunstwerk zu stande gebracht, das ihm bisher gelungen ist. Alles Detail hat er so fest mit dem Ganzen verknüpft, so konsequent aus kleinen Zügen die Konflikte, die Übergänge, die Entscheidung herbeigeführt, daß kein Zweifel übrig bleibt. Harte Menschen aus einer harten Zeit, auch das Weichste bei ihnen, die Liebe, noch von wilder, urwüchsiger Härte! Die Menschen und die Landschaft in bedeutsamster Wechselbeziehung. Leidenschaft, Energie, aber weder Anmut noch Milde; unbändiger Stolz, Pochen auf die physische Kraft, heißes Blut, aber kein Gefühl für das, was Sitte, tieferes Fühlen, höhere Pflicht verlangt. Nicht das Zerstörte allein, auch der Neubau kommt vor, und es ist ein überaus feiner Zug, daß mit der allmählichen Wiederherstellung der alten Heimstätte die Anfänge der Kultur und der Gesittung sich zu regen beginnen.

Einen Schritt weiter führt uns der „Bettelvogt". Die Ordnung soll geschaffen werden, sie bedarf einer strengen, harten Hand, unerbittlich muß sie walten, damit die zerstörte Zucht sich wieder finde. Sie fragt nicht nach den Motiven einer That, sondern nur nach ihrer Erscheinung. Die Unstäten, Fahrenden, Heimatlosen im Gegensatz zu den wieder ansässig Gewordenen treten auf, wobei sich ein tragisches Motiv ergiebt. Denn der Bettelvogt Franta Urbanek, der Starrsten einer, liefert, ohne es zu wissen, sein eigenes Kind dem Blutgericht, dem Feuertode aus. In Christinka jedoch, einem Kind des Krieges, lebt die Sehnsucht nach Seßhaftigkeit, der Abscheu vor dem ruhelosen Umherschweifen. Mit unbändiger Wuth verteidigt sie ihre jungfräuliche Ehre, mit der großen Müde der Gehetzten erwünscht sie den Tod als alleinige Sicherheit der Ruhe. Die Gnade führt alles zu einem glücklichen Ende, so daß eine neue Existenz möglich und Urbanek aus dem harten Bettelvogt in einer mährischen Stadt ein milder Richter in einer neuen ungarischen Kolonie wird.

Ähnlich wie hier aus Wirrsal, Verblendung und Zerstörung leuchtet der „Frühschein" eines besseren, gesicherten Seins in der Geschichte des Wiener Hexenrichters Ferdinand Riemenschneider, seiner schönen Frau Katharina und seiner liebestollen Magd Terka. Der Hexenwahn als Folge des Krieges, seine Wirkung auf das Familienleben, auf die Justiz und die ganze Kultur entfaltet sich und öffnet schließlich dem Hexenrichter selbst die Augen. Aber wieder geben die historischen Verhältnisse nur den Hintergrund für die menschlichen Schicksale; wieder ein psychologisches Problem. „Das Totenlied" verwertet eigentlich nur einen Aberglauben damaliger Zeit, um ein Stück Eheleben zu kennzeichnen und in dem qualvollen Verhältnis zwischen dem alten Obristen Grafen Adrian Ouden-

wende und seiner burgundischen Gattin Adrienne ein Gegenbild zu dem freien Bunde zwischen Lois und Gregor Hirschvogel zu geben. Hier hat David stärker als sonst das Rätselhafte verwertet.

Aber alle vier Novellen verrieten, daß sich David während seines Stillschweigens innerlich immer mehr gefestigt habe. Derselbe Fortschritt, wie wir ihn auf dem Gebiete des Dramas bei ihm finden werden, läßt sich auch hier beobachten und tritt in den „Vier Geschichten" (1899) wieder zu Tage, mit denen das bisherige Wirken Davids schließt. Am meisten charakteristisch für den Dichter erscheint die kleine Studie „Digitalis", in der mit diskretester Kunst die passive Aktivität, der Dulderstolz einer vornehmen Natur behandelt wird. Ein junger Arzt muß nach einem „Kunstfehler" bei einer Operation dem zur Konsultation berufenen Hofrat das Ehrenwort geben, die Praxis niederzulegen, und vollzieht nun durch „Digitalis" einen stillen Selbstmord an sich, von dem niemand eine Ahnung hat. David spricht in der Widmung zum „Frühschein" davon, daß ihn das Leben Bescheidenheit gelehrt habe, „freilich nicht bis zu dem Grade, der jedes Schaffen unmöglich macht". Bei Dr. Piecha jedoch erreicht die Bescheidenheit diesen Grad, sodaß ein tiefergreifendes Seelengemälde entsteht. Ganz vortrefflich muß auch die Art genannt werden, durch die sich die Ursachen des Selbstmords in der dritten Erzählung enthüllen. Sie heißt „Schuß in der Nacht". Aber diese Nacht wird allmählich erhellt, da die junge Witwe Katharina Rumpler von den Geheimnissen ihres Familienlebens den kondolierenden Besucherinnen gegenüber Schleier um Schleier wegzieht. Diese Geschichte ist auch technisch ein kleines Meisterstück. Wir erfahren alles Bedeutsame bloß beiläufig, nur im Wiederschein; durch die Gespräche werden nicht nur die Charaktere sondern auch die Ereignisse langsam entfaltet, und Katharina erhebt immer lauter, während sie sich gegen unausgesprochene Anklagen verteidigen will, die Anklage gegen sich selbst, bis sie am Sarge des Selbstmörders vernichtet zusammenbricht. Ebenso nur als Ahnung ergeben sich die Motive der Handlung in der Charakterstudie „Das königliche Spiel". Wieder ist der Schachspieler Adolfi eine jener Naturen, deren Kraft sie nur am Versinken hindert, ohne sie aufrichten zu können. Seine Schwerfälligkeit, der Zwang, alles überlegen zu müssen, läßt ihn den rechten Zeitpunkt versäumen und auf keinen grünen Zweig kommen. Alltagstragik, aber echte Tragik!

Nur „Das Wunder des hl. Liberius" mit seinem schalkhaften Humor, der an Kellers „Sieben Legenden" erinnert, stimmt zur sonnigen Landschaft Bozens und huscht mit Eidechsengeschwindigkeit über das

Verhältnis des Moideles zum jungen Hans und zum alten Kirchmerzer dahin. Auch in dieser Geschichte wird nicht direkt ausgesprochen, wie das Jungfräulein Marie Vicoller die Liebe zum Jugendfreunde mit der reichen Heirat verbindet, aber das Ziel war diesmal kein tragisches, die Winzerhütte ist verschwiegen, und der hl. Liberius erhält ein kostbares Meßgewand. David ist auch einmal scherzhaft gekommen.

Erst als dreißigjähriger Mann hat David sich mit seinem ersten dichterischen Werk hervorgewagt, nun steht er seit zehn Jahren in der Litteratur, ohne sich vorzudrängen, des Tages harrend, an dem auch er vor die Rampe gerufen würde. Unermüdlich arbeitete er an sich, um das zu entfalten, was er als sein Teil erkannt haben muß. Er schritt vorwärts, ohne zu wanken, aufgemuntert durch die Stimme seines Innern und den Zuruf der Kenner. Dem größeren Publikum blieb er fremd, bis es ihm durch das Schauspiel „Neigung" glückte, den Bann zu brechen. Obwohl ihn sein ganzes Naturell auf die Lyrik und die Epik verwies, lockte ihn doch schon früher das Drama.

Er betrat mit seinem Schauspiel aus dem letzten Jahr des oberösterreichischen Bauernkrieges „Hagars Sohn" (1891) zuerst die Bretter ohne nachhaltigen Erfolg. Und doch verdiente sein Stück eine bessere Aufnahme, denn es gab damals nicht viel ihm ebenbürtige Dramen von unseren jungen Dichtern. Der Stoff ist bedeutsam, hebt sich von einem mächtigen Hintergrund ab und dient zur Entfaltung urwüchsiger Charaktere. Der imponierende, selbstbewußte Bauer Matthäus Sieverroither zählt zu jenen harten Naturen, die uns auch in Davids Romanen begegnen; schwer von Worten, voll physischer Kraft, ein unumschränkter Gebieter in seiner kleinen Welt, ein unbeugsamer Willensmensch — aber im Innern hat auch er seinen Knick abbekommen. Jung und stark lebt er neben seinem Weib, das durch einen unglücklichen Fall gleich nach der Hochzeit gelähmt und bettlägrig geworden war. Da wirft er seine Augen auf Christine Mittermeyer, die Magd; sie fürchtet sich vor ihm und wird die Seine, ohne ihn zu lieben, schenkt einem Sohn Christian das Leben, ohne daß sich der Sieverroither entschließen könnte, seine Schuld zu bekennen. Er wartet auf den Tod seiner Frau, während Christian auf dem Hof als „lediges Kind", von allen gequält, geschlagen und verfolgt, zu riesiger Kraft, aber auch unbändigem Haß aufwächst. Fünfundzwanzig Jahre liegt die Frau krank, immer mehr in religiöse Schwärmerei verfallend, dann erst stirbt sie, und kurz darauf Christine, nachdem sie nur dem Sohn das Geheimnis seiner Geburt verraten hat. Nun bekommt sein Haß feste Form: mit dem Sieverroither will er abrechnen. Und da

ihn dieser gegen die Bayern als Anführer der letzten Traungauer den bedrängten Glaubensgenossen zu Hülfe schickt, damit Gott ein Zeichen gebe, fällt Christian vom Protestantismus ab und wird zum Verräter an den Seinen, um sich an seinem unmenschlichen Vater zu rächen. Zu spät offenbart Sieverroither sein Geheimnis, Christian ist dem Tod verfallen und stirbt von der Hand des Knechts Marcus, der ihn am meisten geliebt hat und nicht will, daß Christian ehrlos weiterlebe.

Die Handlung entfaltet sich mit einer furchtbaren Konsequenz, Schritt für Schritt weiter treibt das unselige Schweigen, Sich-nicht-aussprechen-können die Menschen in Schuld und Tod. Sie vermögen sich nicht zu geben, wie sie sind; zwischen den einzelnen Worten soll der tiefere Zusammenhang erraten, der psychologische Übergang gefühlt werden. Wieder erklingt in unerbittlichem Ernst der Ruf: „Es muß sein! Es muß sein!" Wieder vernehmen wir das Wort „Schickung", wieder sehen wir ein Menschenkind, dem zuviel aufgehalst wird, dem Armut und Einsamkeit den Zugang zu den Mitmenschen verschließen; wieder huscht wie ein Sonnenstrahl ein liebliches Mädchen Anna Oberweger durch das freudlose Haus. Die keuschen Liebesszenen zwischen Anna und Christian in ihrer Herbheit, ihrer Wortarmut, ihren halben Geständnissen gehören zum besten, was David gedichtet hat. Und die etwas altertümlich angehauchte Sprache des Dramas mit den kurzen, abgehackten, mühsam hervorgestoßenen Sätzen, mit ihren volkstümlichen Anklängen, mit ihren scharfen Wendungen paßt vortrefflich zum Ganzen. David muß bei Hebbel und Kleist in die Schule gegangen sein, aber man konnte sagen, was Karl von Holtey über die Schwierigkeit Hebbelscher Rollen an den Dichter schrieb, er habe zu große Künstler im Auge. Die Konflikte des Dramas, so leidenschaftlich sie sind, wurzeln doch im Geheimsten der Seele, stecken hinter einer dichten Hülle, die nicht leicht zu durchdringen ist. Auch hier bot David Kammerpoesie, und an diesen Ton war man damals in Deutschland noch gar nicht gewöhnt.

Es ist ein sehr gutes Zeichen für den fortschreitenden Geschmack des großen Publikums, daß dieser intimen Kunst immer größere Kreise mit Verständnis folgen. Auch Davids zweites Drama „Ein Regentag" (1896) begegnete noch einer halben Ablehnung, sein Schauspiel „Neigung" (1898) errang bereits eine tiefe Wirkung. Dieser Unterschied des Erfolges ist keineswegs im Fortschritt des Dichters allein begründet, sondern folgt ebenso sehr aus dem Fortschritt des Publikums, das sich mehr und mehr daran gewöhnt hat, auf der Bühne die zarteren Regungen zu sehen, das in die moderne Stimmungskunst hineingewachsen ist. Denn auch Davids

„Regentag" bietet Szenen von so echt poetischem Gehalt, Charaktere von so ergreifender Tiefe, daß nur stumpferen Sinnen ihre Schönheit entgeht. Ja, mich bedünkt, das David stärker als in der „Neigung" und erfolgreicher tragisch gewirkt habe. Kittys freiwilliger Verzicht auf Carl, damit auf Rettung aus dem Sumpf, auf Erlösung aus Sorge und Not ist von jener Tragik, die wir im Leben so häufig finden, und in der Poesie, von Goethes „Tasso" abgesehen, erst in der modernen Dichtung. Mag sich also das Publikum an dem raschen Umschwung gestoßen haben, der im dritten Aufzug des „Regentag" die tragische Wendung herbeiführt, obwohl dieser Umschwung im Charakter Kittys vollauf begründet ist, mag auch die Lösung als unbefriedigend den Eindruck geschädigt haben, so ist doch nicht zu leugnen, daß der ebenso rasche Umschwung im zweiten Aufzug der „Neigung" auf volles Verständnis beim Publikum traf, daß es den reichen Uebergängen willig folgte, und zwar nicht durch lauten Beifall, aber durch die viel wertvollere tiefe Ergriffenheit dem Dichter beistimmte. Hier kann nur von einer Entwickelung des Publikums die Rede sein.

In gewissem Sinne zeigen die beiden Gesellschaftsstücke Davids große Verwandtschaft; in beiden wird uns eine zu Grunde gegangene Adelsfamilie vorgeführt, in beiden je zwei Mädchen mit paralleler Verschiedenheit des Charakters, in beiden ein Verehrer, der sich rettend einstellt. Dort Kitty, der schöne Liebling aller, neben ihr die bescheidene Lizzi; hier die Lehrerin Poldi und die genußsüchtige Grete. Dort Dr. Carl von Bauer, der um Kitty wirbt, hier Dr. August Weißl, der stille Anbeter Poldis. Aber während David eingestandenermaßen im „Regentag" den Versuch machte, den Charakter Kittys zu erfassen, dieses „sich in sich selbst abzappelnde Weltkind, dessen Schwingen gerade stark genug sind, um es nur eben nicht in dem Sumpfe versinken zu lassen, über dem es flattert", hat er diese Gestalt in der „Neigung" für die zweite Linie verspart, und die sich durchringende, bescheidende Poldi zur Hauptperson werden lassen. Das hat gewiß auch zum günstigeren Schicksal des zweiten Dramas beigetragen. Zudem gelang es ihm, das Motiv zu konzentrieren. Während wir im „Regentag" mit dem zweiten Aufzug in eine ganz neue Sphäre, unter neue Personen eintreten, ist in der „Neigung" eine strenge dichterische Konsequenz festgehalten, wenn auch einzelne Nebenmotive, wie das Verhältnis zwischen Felix und Lisi Klein, etwas zu wenig stramm verflochten sind. David schien zu fein für die Bühne, man konnte nach „Hagars Sohn" und dem „Regentag" wohl meinen, daß er dem Edelmetall zu wenig Kupfer beigemischt habe; nach der „Neigung" darf man vermuten, zwischen ihm und dem Publikum sei trotz seiner zurückhaltenden Feinheit

nun der richtige Kontakt hergestellt. Die Erfahrungen der letzten Zeit lehren uns eben, daß das novellistische Drama, wie es auch David vertritt, immer mehr zu seinem Rechte kommt.

David hat sich bisher stets als Poet erwiesen, der freilich in journalistischen Arbeiten einen großen Teil seiner Zeit und leider auch seiner Kraft aufbrauchen muß. Von seinen Werken könnte man mit Frau Helene Bernhofer (Probleme S. 258) sagen: „Ich hab' sie lieb. Und es ist es etwas darin, was mir so ans Herz greift. So ein Dämmern, so ein Klingen; ich hab's gern. Mich ergreift's, es ist mir so, wie der Zug der Wolken: jetzt haben sie Form und, sieht man zu, so haben sie wieder keine. Und ich weiß auch: Dein Herz hängt an den Sachen und ist in ihnen. Dein gutes Herz, das sich ausklagt."

Ein echtes Dichterherz!

Clara Viebig.

* 17. Juli 1860.

Clara Viebig

Der Name Clara Viebig, der sich jetzt schon eines so guten Klanges erfreut, wurde zuerst im Jahre 1897 weiteren Kreisen bekannt, als sie mit ihrer Novellensammlung „Kinder der Eifel" auftrat. Rasch ließ sie einen Roman „Rheinlandstöchter" und ein Schauspiel „Barbara Holzer" folgen. Kurze Zeit darauf legte sie eine neue Novellensammlung „Vor Thau und Tag" und abermals einen Roman „Dilettanten des Lebens" neben einzelnen Skizzen in Zeitschriften vor und beschloß ihre bisherige Thätigkeit durch die Komödie „Pharisäer". Es kann kein Zufall sein, daß sich die Natur der Dichterin in zwei so parallelen Reihen vor unsern Augen entwickelte; es muß sich darin vielmehr ein Grundzug ihres Wesens enthüllen. In der That läßt sich nicht verkennen, wie sehr dem äußeren ein innerer Parallelismus entspricht. Es gehen deutliche Fäden von der einen Reihe zur andern. Die früheren Themen werden zum Theil wieder aufgenommen, aber in gewissem Sinne anders behandelt. Oder vielmehr, das eine Hauptthema wird mit dem größten Geschick, mit reicher Erfindung und immer sichererem Gelingen von den verschiedensten Seiten betrachtet und künstlerisch bewältigt. Und dieses Hauptthema hängt so sehr mit dem Eindruck zusammen, den wir vom ganzen Wesen der Dichterin empfangen, daß nur aus innerer Notwendigkeit ihre Werke so und nicht anders entstanden sein müssen.

Als mir nur der erste Band „Kinder der Eifel" vorlag, da schien es mir, der unzweifelhaft tiefe Reiz dieser Erzählungen rühre von der Kraft ihrer „Bodenständigkeit" her. Ich begrüßte das überraschende Talent Clara Viebigs, hob aber vor allem die „stimmungsvolle Verwendung der niederrheinischen Landschaft" hervor, in der jeder Stein, jede Beleuchtung, jede Eigenart der Dichterin vertraut sei. Man merke, sagte ich damals,

(Monatsschrift für neue Litteratur und Kunst, II, S. 308 ff.), wie sehr sich Clara Viebig in dieser Gegend, unter diesen etwas schwerfälligen Menschen heimisch fühle, wie sie sich in ihr Denken, Handeln, ihre Gewohnheiten und Leidenschaften, ihre plötzlich mit Naturgewalt losbrechenden Gefühlsäußerungen eingelebt habe. Zwar vergaß ich nicht zu erwähnen, daß sich dazu eine nicht gewöhnliche Gabe der indirekten Charakteristik, eine zutreffende, den Dialekt ausdrucksvoll benutzende Darstellung und ein tiefer, sittlicher Ernst gesellen, rühmte besonders die Kunst des Verschweigens, die virtuos gehandhabt werde und mit allem übrigen „ein eigenartiges Ganze" bilde, doch konnte sich erst nach der Lektüre der späteren Werke dieser Eindruck vertiefen und in seiner vollen Kraft fühlbar machen. Jetzt ist es klar, weshalb man das Gefühl hat, bei Clara Viebig „wie durch einen tannenduftigen Wald zu wandeln, und plötzlich käme ein Windstoß, der einen fast umbläst, aber doch im Innersten erquickt". Sie hat etwas Urwüchsiges, etwas ungemein Frisches, etwas so wohlthuend Ungekünsteltes. Sie lebt auf freier Höhe und erblickt darum das Treiben und Irren der Menschen klarer und reiner; sie schaut in die Herzen und erkennt deshalb, wie sich die Elemente mischen, wie Schuld und Fehle nur die Kehrseite der Vorzüge sein können, wie scharf der Schein vom Wesen geschieden werden müsse. Das Elementare der Leidenschaft sieht sie aus den Umschnürungen durch Verhältnisse, Rücksichten, Vorurteile hervorbrechen und sucht das Verständnis für diese Vorgänge zu erschließen. Geht auch der Weg durch Nebel und Verworrenheit, lasten gleich schwere Wolkenballen, Dämmern und Dunkel auf den Menschen, niederdrückend und beängstigend, es kommt doch die große Sonne mit allmächtiger, belebender Liebesfülle, alles vergoldend und mit ihren erwärmenden Strahlen überflutend.

Ein mächtiges Sehnen, ein bebendes Erwarten, Schauern zieht durch die Welt. „Die Blumen öffnen verlangend die Kelche, sie möchten sehnsüchtig verweinte Augen aufschlagen." Und die Seelen der Menschen sind solche Blumen. Was geheimnisvoll und rätselhaft unsere Zeit bewegt, wofür wir nach einer Formel suchen, das durchzieht mit kräftigem Hauche die Werke der Dichterin, nicht aufdringlich, nicht tendenziös, nein, ahnend, wie mit zurückgehaltenem Atem.

Und das verleiht auch den Romanfiguren ihre Bedeutung, das erhebt ihre Kämpfe, ihre Leiden und schwer errungenen Glückseligkeiten zu sinnbildlicher Größe. Ohne daß es ausgesprochen würde, fühlen wir doch, wie viel Allgemeingiltigkeit hinter den Einzelheiten verborgen liegt. Wir stehen Menschen gegenüber, deren Individualität scharf umrissen ist,

Menschen mit klar ausgeprägten Zügen, besonderen Schicksalen, persönlichen Irrungen, aber sie leben so ganz in den Niederungen des gegenwärtigen Daseins, sie ringen so deutlich mit den Mächten unserer heutigen Welt, daß sie zu typischer Wichtigkeit emporsteigen. Daraus folgere ich das Recht, Clara Viebig eine Dichterin zu nennen.

Sie ruft durchaus den Eindruck einer ursprünglichen Natur hervor, die in sich gefestigt ist und mit offenen Augen ins Leben blickt; vor dem Menschlichen erschrickt sie nicht, weil sie seinen Wert erfaßt hat, darum wendet sie sich auch nicht zimperlich ab, wo es weniger reinlich zugeht. Sie wagt es ohne Prüderie, aber ebenso ohne jedes unschöne Schmunzeln, das Gesunde, wenn es auch derb erscheint, zu behandeln und rückhaltlos zu verwerten. Immer wieder zeigt sie, wie sich aus den Schranken der Verhältnisse das kräftige Naturell herausreißt, kühn die kleinlichen Rücksichten verachtend. Aber sie kennt auch die Macht dieser äußeren Bedingungen, weiß, wie gewaltig sie in die Menschenschicksale eingreifen, und stellt darum das wechselvolle Ineinanderspielen von Naturell und Geschick dar. Auch die Freiesten sind nicht unabhängig genug, um sich dauernd auf windumtobter Höhe zu erhalten; sie können nur für Augenblicke, Augenblicke des höchsten Glückes, so weltvergessen dastehen, als seien sie mit dem, was ihnen das Liebste ist, allein auf Erden. Rasch ziehen die Wolken wieder auf, verdüstern die Aussicht, senden unendliche Regengüsse herab und scheuchen die kühnen Bergkletterer wieder in die Alltäglichkeit des Daseins zurück. So führt Clara Viebig mit künstlerischem Sinn die Figuren ihrer Phantasie auf einen physischen und geistigen Höhepunkt, von dem sich ihnen die entzückendste, beseligendste Fernsicht eröffnet, aber sie vermögen dort nicht auszuharren, sondern müssen wieder hernieder, um von neuem zu ringen und auf die endliche Wiederkehr des großen Augenblicks zu warten. Selbst wenn der Mensch kein Herdentier sein will, wenn er, ein neuer Laokoon, sich den Umwindungen der Schlangen entziehen möchte, immer wieder muß er zurück in den engen Kreis und muß es schon als Glück empfinden, wenn er überhaupt noch hoffen kann; „Hoffen ist an und für sich schon ein Glück"!

Clara Viebig ist keine Pessimistin, wenn sie auch mehr Trübes als Freudiges im Leben erkennt und die Hüllen von den verborgenen Leiden wegzieht. Das echte Mitleiden erfüllt sie und hinter allen Zweifeln herrscht doch unaustilgbar eine feste Zuversicht, ein lauterer Idealismus. Immer kühner wagt er sich in ihren Werken hervor, während er anfangs nur zaghaft, wie ein verschrecktes Kind, den Kopf erhob. Freilich bleibt das letzte Wort meist unausgesprochen, werden wir mit einem dunklen

Hinweis auf die Zukunft entlassen, aber der Fortschritt ihrer zweiten Dichtungsserie liegt doch auch darin, daß sich im Osten die Wolken röten und die wiedererscheinende Sonne verkünden. Die Dichterin ist zuversichtlicher geworden. Während in den ersten drei Werken der Ausgang meist melancholisch erscheint oder doch, wie in den „Rheinlandstöchtern" nur mit einem verheißungsvollen „Wenn" herbeigeführt ist, verklärt er sich in den neueren dreien und verliert wenigstens zum großen Teil sein Niederdrückendes. Nicht ganz, denn die Künstlerin darf nicht plötzlich aus dem Wirrsal der Wanderung in das lichte Land der Sehnsucht versetzen, um durch ein sogenanntes „glückliches Ende" die schwächliche Versöhnung herbeizuführen, aber doch so weit, als es möglich ist, aus dem Untergang einer Existenz eine neue wenigstens ahnen zu lassen.

Es sind zu allermeist ergreifende Bilder, die uns Clara Viebig enthüllt hat. Durch Not, Kummer und Gram führt sie; Schweres muß von den Personen ertragen werden, Irren ist ihr Teil; oft greift die Verfasserin tief in das Traurige, Erbarmenswerte. Beklemmend ziehen sich die Fährlichkeiten immer enger zusammen, aber schließlich steigert sich jetzt die Kraft des Widerstandes, und mit einem innerlichen Ruck befreien sich ihre Gestalten von der beängstigenden Umklammerung. Wie im Leben nimmt auch in ihren Werken die Sinnlichkeit, das Geschlechtsverlangen einen breiten Raum ein, doch äußert es sich so gesund, so ohne jede Lüsternheit und wird von der Dichterin mit so zarter Hand eingeführt, daß selbst die strengste Sittenrichterin nichts dagegen einwenden dürfte. Gerade weil Clara Viebig den gesündesten Weibinstinkt besitzt, weil sie aller Unnatur, mag sie aus den Verhältnissen folgen oder aus Vorurteilen, dummen oder übergescheidten, abhold ist, gerade deshalb stellt sie so gerne den Sieg der echten Weiblichkeit dar, und zu dieser gehört auch ein kräftiges sinnliches Fühlen. Versteckter oder offener erfüllt es die weibliche Natur, je nachdem die Erziehung, die Rücksicht auf die gesellschaftliche Umgebung stärker oder schwächer eingewirkt haben, aber immer bleibt es eine Macht, die unbewußt in der Weibesseele schlummert, als Ahnung oder Sehnsucht oder heißes Verlangen, weil der Beruf des Weibes, Mutter zu werden, nur durch das Opfer seiner selbst, durch vollständiges Aufflammen in der Liebe zu erreichen ist. Judith in Hebbels Drama spricht das Wort aus: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebärt, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann." Unbewußt ruht diese

Überzeugung in jedem Weibe, kann ihm zum tragischen Verhängnis werden oder zum Motiv des Handelns oder zur unstillbaren Quelle tief innerlichen Leidens, aber kein Weib kann sich davon befreien. Das hat denn auch Clara Viebig in einer ganzen Reihe von weiblichen Charakteren, ja, wir können sagen, von Typen dargestellt. Auch hierin müssen wir einen modernen Zug erkennen; man braucht nur an Gabriele Reuters Roman „Aus guter Familie", an die Schriften Laura Marholms zu erinnern, um zu zeigen, wie sehr sich darin das heutige Weib äußert; ist's etwas anderes, wenn Th. Justus in einer ihrer allerbesten Erzählungen das Bedürfnis eines Weibes schildert, daß es etwas zum Bemuttern haben muß?

Unsere neueren Schriftstellerinnen sind kühn genug, diese Grundthatsache des weiblichen Geschlechts ohne romantische Verkleidungen, ohne schwächliche Verhimmelungen natürlich und offen einzugestehen und so auch zum Agens ihrer Handlungen zu machen. Mag dabei mitunter, wie bei Maria Janitschek, die scharfe Linie des rein Künstlerischen überschritten werden, mag, wie bei Gabriele Reuter, das Natürliche nach langer Unterdrückung mit fast krankhaftem Überschwall alle Schranken niederreißen, oder, wie bei Ossip Schubin, zum Raffinement werden, es zeugt doch für ein mächtiges Reifen des Geschlechts und für rückhaltlose Ehrlichkeit.

Clara Viebig hat bereits in den „Kindern der Eifel" dieses Weibverlangen ergreifend behandelt; am großartigsten in der Novelle „Die Schuldige", aus der sie später mit einigen wohlgelungenen Änderungen ihr erstes wirksames Drama, „Barbara Holzer", gestaltete. Die arme Magd, deren Verhältnis mit dem schönen Hausfohn Lorenz Folgen hat, weiß, daß sie der dürftig lebende Bursche niemals heiraten kann, gönnt ihn aber auch keiner anderen und läßt ihn darum, bevor sie ihr Kind geboren hat, bei allen Heiligen und seiner Seele Seligkeit schwören, daß er keine andere zur Frau nehme. Dann bringt sie das Kind zur Welt, nach dem sie sich, wie nach einer Rettung in ihrer Einsamkeit, gesehnt hat, und haust in der Genovevahöhle mit dem Neugeborenen. Nun würde sie selbst ertragen, daß sich Lorenz mit der reichen Pächterstochter in Ravenstein, Anna Cläßen, vermähle, denn sie hat ihr Kind, ihren Schmerzenreich. Lorenz aber will ihr dies, ihr ganzes Glück, nehmen, um es ins Findelhaus zu bringen und Barbara vollständig aus der Gegend zu entfernen. Da bäumt sich alles in der armen Verlassenen auf, deren rührenden Gestalt den Kindern des Dorfes als Erscheinung der heiligen Genoveva gilt. Nach heftigem Kampfe ersticht sie den

Vater ihres Kindes mit einem Küchenmesser und verkriecht sich dann wie ein gehetztes Wild in den heimlichsten Winkel der Höhle. Freilich entgeht sie der weltlichen Gerechtigkeit nicht, aber der tiefblickende Staatsanwalt Milde — aus dem Clara Viebig im Drama dann sinngemäßer einen Landesgerichtsrat Mathieu gemacht hat — fühlt tiefstes Erbarmen mit der Unglücklichen.

In dieser vortrefflichen Dorfgeschichte brechen alle Leidenschaften mit voller Unmittelbarkeit hervor. Der Kampf der beiden Geschlechter, bei dem eigentlich doch das Weib Sieger bleibt, weil es sich an sein Kind anklammern kann, wird elementar. Die nächtliche Szene zwischen Barbara und Lorenz im Stall des Pfalzelbauers durchläuft die ganze Stufenleiter der Gefühle, Eifersucht, Verzweiflung, Liebe, Furcht und Verlangen, bis sie sich zur letzten Liebesraserei erhebt, in der sich die beiden mit einem gegenseitigen: „Ech haß dech" in leidenschaftlichster Gier umklammern. Trotz dieser alles vergessenden Glut verletzt doch in der ganzen Szene nicht ein Wort, auch nicht in der dramatischen Gestalt. Und sehr wirksam folgt dann die Verklärung, die auf Barbara die Mutterschaft ausübt. Den Kindern erscheint sie von heiliger Glorie umflossen als heilige Genoveva, dem lauschenden Milde wie ein Märchen seiner Kindheit, so daß er sich wieder die Frage vorlegt: „Ist hier Sünde, Schande oder ist's holdseliges Mutterglück?" Die Frucht ihres Schoßes wird ihr Verteidiger. Mit wahrhaft poetischem Sinn hat Clara Viebig hier, wie in allen Novellen ihrer ersten Sammlung, die Eifellandschaft als prächtigen Hintergrund gezeichnet und voll Stimmung mit den Ereignissen verwoben. Die Charakteristik gelingt trotz der Sprunghaftigkeit. Es ist ein Werk aus einem Guß.

Mit dieser Dorfgeschichte läßt sich aus dem zweiten Novellenbande das kühne Lebensbild „Gespenster" zusammenstellen. Während dort das Mutter*sein*, ist hier das Mutter*werden* das künstlerische Problem; nicht der ungebrochenen Natur des Landlebens, sondern dem verfeinerten Empfinden einer Kulturschicht ist der Konflikt entnommen. Furchtlos wählt Clara Viebig Voraussetzungen, die in ihrer schrecklichen Wahrheit nahe beim Wahnsinn anlangen. Maria, die Heldin, hat in ihrer nächsten Familie, an ihrer Mutter und ihrer einzigen Schwester, die furchtbare Möglichkeit erlebt, daß die Mutterschaft das Weib infolge unglücklicher physischer Verhältnisse bleibend schädigen, ja, vernichten kann. In ihr blieb der Wahn zurück, darin stecke ein entsetzliches Erbteil ihres Hauses; eine fast wahnwitzige Angst, daß auch ihr Ähnliches bevorstehe, wenn sie heirate, scheucht sie von ihrem geliebten Kousin Fritz von Schöller zurück, da

er um sie wirbt, während sie doch eine mächtige Liebessehnsucht zu diesem Ideal ihrer Mädchenträume zieht. In einer poetischen Szene sucht nun die Dichterin einen ganz außergewöhnlichen Ausweg glaubhaft zu machen. Maria gesteht dem immer dringender werbenden Geliebten das Geheimnis ihrer rasenden Furcht. Sie stöhnt alles heraus, was ihre Jugend vergiftet hat, sie läßt ihn hineinblicken in den entsetzlichen Abgrund ihrer Seele; zugleich aber klammert sie sich Rettung suchend in leidenschaftlicher Glut an ihn an, sie kann nicht von ihm lassen, aber auch nicht ihm angehören. Und so flüstert sie zitternd, zuckend, kaum verständlich die Bitte, sie zu heiraten, doch müsse alles so bleiben, wie jetzt. Fritz geht darauf endlich ein, weil er festes Vertrauen auf den Sieg der Liebe und der Gesundheit hat. Clara Viebig war, wie gesagt, durchaus bemüht, uns den Schritt Marias verständlich zu machen; sie zeichnet die altjüngferliche Umgebung, in der Maria aufgewachsen ist, die fast reale Wirklichkeit des physiologischen Spuks, die Einflüsterungen der körperlich und geistig ätherisch gewordenen Tante Clotilde, die Besorgnisse des hagestolzen Hausarztes Dr. Kühlewein, den ästhetisch verfeinernden Einfluß der stillen Villa und der ganzen Landschaft, sie hebt die Hysterie Marias hervor, trotzdem bleibt die Wendung absonderlich, schwer faßbar, daß gerade das Mädchen an eine Engelehe denkt. Dann aber entfaltet sich das weitere mit wunderbarer Konsequenz und ist so entzückend keusch vorgetragen, daß wir vergessen, aus welcher dunklen Erde sich diese Blume losgerungen hat. Wie allmählich die Gespenster einer furchtbaren Familientradition verblassen, wie endlich das Weib in Maria erwacht und die Scheinehe abschüttelt, um dem Geliebten ganz anzugehören, wie sie dann aufblüht und durch ihre Frische jedermann entzückt, bis mit einem Schlag der ganze Wahn verstärkt wiederkehrt, da sich Maria Mutter fühlt — das ist eine Reihe voll echter Poesie. Auch die Lösung gelingt der Dichterin ebenso vortrefflich, und der glückliche Ausgang folgt mit Notwendigkeit aus dem Vorhergegangenen; einer schwächlichen Konzession an den „zarten" Geschmack ist Clara Viebig nicht fähig.

Hat in der „Schuldigen" das Verlangen nach einem Kind das bewegende Moment der Charakterentwickelung abgegeben, ist es in den „Gespenstern" die Furcht vor dem Kind, die bestimmend wirkt. Dort freilich bleibt ein nicht ganz restloser Schluß, weil der Mörderin das Kind abgenommen wird, ohne daß der mißglückte Versuch Mildes, die Anna Cläßen zur Übernahme der Pflegemutterrolle zu bestimmen, einer weiteren Ausgestaltung des Motivs vorarbeitete. Daß die Dichterin selber dies als einen Mangel empfunden hat, beweist ihre Dramatisierung

der Novelle, in der sie das Kind schwächlich sein und sterben läßt. In den „Gespenstern" ist ihr die einwandfreie Durchführung des Motivs im Schlusse vollständig geglückt. Darin beruht eben ihr Fortschritt.

Man könnte die Parallele zwischen den beiden Novellenbänden noch weiter ziehen; der kurzen Skizze „Das Miserabelchen" dort entspricht nämlich hier die traurig-süße — ich weiß kein besseres Adjektiv — Krankengeschichte „Wen die Götter lieben". Wieder ist die Szene aus der ländlichen Not in das glänzende Elend der Gesellschaft verlegt, wieder sind die psychischen Regungen verfeinert und vertieft, wieder hat der Schluß an Notwendigkeit gewonnen, aber auch hier wieder eine nicht ganz ungezwungene Voraussetzung: das Verhältnis zwischen Lothar Werther und Camarillo, zwischen denen Therese als geschiedene Frau des einen und gehätschelte Puppe des anderen steht, und die Rückwirkung, die von diesen ungesunden Verhältnissen auf die arme Susanne, das schwindsüchtige Töchterchen erster Ehe, sich einstellt. Auch wenn wir aus den „Kindern der Eifel" das Rembrandtsche Bild „Die Zigarrenarbeiterin" mit der Zeichnung „Vor Tau und Tag", die der zweiten Sammlung den Namen gab, verglichen, kämen wir zu demselben Resultate. Clara Viebig hat durchaus an Kunst gewonnen. Nun ahnen wir, wohin ihre weitere Entwickelung gehen muß, wenn sie sich mit der bisherigen Konsequenz vollzieht; sie wird zu noch größerer Einfachheit gelangen, das kann man schon aus der sonnigsten Novelle „Margrets Wallfahrt" entnehmen, das beweisen ihre Romane, ihre Dramen.

In ihrer Novelle „Simson und Delila" erscheint das Weib als „Mannräuschlein" nach dem alten Ausdruck, als das Verderben des Mannes, lockend und verlockend, naiv und verlogen zugleich, genußsüchtig und zurückhaltend, also in einer Auffassung, wie sie Ludwig Jacobowski in seiner geistreichen Paradiesesgeschichte „Und Satan lachte" vorgetragen hat. Auch die stimmungsreichen Novellen„ Am Totenmaar" und „Die Osterquelle", Farbenstudien voll anschaulicher Intimität, enthalten Motive, die weiterer Ausführung fähig sind und sie in Episoden der Romane bei Clara Viebig schon gefunden haben.

Konnte Schiller in stolzer Bescheidenheit davon sprechen, daß er nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen regiere, die er gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte, so könnte bei Clara Viebig eine etwas zahlreiche Familie von Motiven und Typen erkannt werden, die sich zu einem Bilde der modernen Welt erweitert. In ihren beiden Romanen „Rheinlandstöchter" und „Dilettanten des Lebens" wird der

innere Zusammenhang wohl keinem Leser verborgen bleiben. Doch wird auch hier der Fortschritt von einem finderfreudigen Überquellen zum erfindersicheren Bewältigen des Stoffes zu beobachten sein. Dort laufen zahllose Fäden, an denen sich Mädchenschicksale abspielen, nebeneinander her, hier wird ein Lebensgeschick mit allen seinen Mannigfaltigkeiten durchgeführt. Dort springt die Darstellung manchmal hastig und abgerissen von einem zum anderen, weil die drängende Fülle des Materials einer ruhigen Erzählung im Wege steht; hier ermöglicht die größere Einfachheit mehr in die Tiefe, als in die Breite zu gehen. Zwar liegt auch in den „Rheinlandstöchtern" der meist gelungene Versuch vor, die Fäden zu durchschlingen und die Entwickelung Neldas gleichsam zum durchlaufenden roten Faden zu machen, doch sträubt sich der Reichtum gegen eine volle Konzentrierung, das Nebeneinander überwiegt, ganze lange Jahre werden übersprungen und dann rückblickend nur kurz gestreift, mit der Änderung des Lokals kommt, wenigstens im zweiten Buch, auch ein fast vollständiger Wechsel des Personals. Man merkt es an diesen Eigentümlichkeiten, daß eine Anfängerin zu uns spricht, man merkt aber an der Unerschrockenheit der Lebensbilder, an der Frische der Szenen, an der Wahrheit der Figuren, daß sie hochbegabt ist. Freilich ist auch in der Charakterentwicklung besonders der Heldin manches Ruckweise, manches Unwahrscheinliche, in der Erfindung manches Zweifelhafte, so der Besuch Neldas bei Ramer im ersten, bei Anselma Arnheim im dritten Buch. Dann eine nicht ganz gerechte Verteilung von Licht und Schatten, an Karrikatur streifende Behandlung einzelner Figuren, aber bei alledem eine solche Kraft der Anschauung, eine solche Gabe des Gestaltens, daß wir ein klares Bild der weiblichen Typen erhalten, die nicht nur im Rheinland zu Hause sind. Clara Viebig wollte jedenfalls ein möglichst vollständiges Repertorium geben, darum die große Menge von auftretenden oder wenigstens flüchtig erwähnten Personen — ich erinnere z. B. an das beiläufige Hindeuten auf die Kranke, Zimmer Nr. 11, im Endenicher Irrenhause, deren typisches Schicksal mit wenigen, keine halbe Seite füllenden Worten erzählt ist. Man hat das Gefühl, daß Clara Viebig bei der Ausführung ihres ersten Romans von der Masse ihrer angesammelten Beobachtungen hingerissen und unaufhaltsam weitergetrieben wurde, ohne sich ihrer erwehren zu können. Darum bemüht sie sich auch, so viele Lebensmotive zu bewältigen, die Heldin Nelda nach allen Seiten hin in mannigfaltige Beziehungen zu setzen. Nicht nur ihr Erwachen zur Liebe, zur Sinnlichkeit, ihr Durchringen zu wirklicher innerer Selbständigkeit, ihren Konflikt mit der Gesellschaft, mit

der Familie, hat die Erzählerin behandelt, es wird der Kampf in der Seele der Tochter dargestellt, da sich die verwitwete Mutter zu einer neuen Ehe entschließt, es kommen Kämpfe für andere, Freundschaft und Mitleid — ja, schließlich staunt man, daß sich so viele Elemente nicht noch mehr in dem Romane bedrängen. Schon daraus konnte man ersehen, wie viel echter Kunstinstinkt in Clara Viebig lebt.

Dafür legt nun der zweite Roman beredtes Zeugnis ab. Die Erzählerin hat nichts von ihren Vorzügen eingebüßt; sie führt wieder Gestalten in vollster Lebenswahrheit vor, weiß von interessanten Schicksalen zu berichten, Typen einer neuen Gesellschaftsklasse zu wählen; wieder prächtige Szenen, sprühend und prickelnd, stimmungsreiche Landschaftshintergründe. Aber sie hat gelernt, hauszuhalten: Lena Langen steht nicht mehr nur in der Mitte der Rheinlandstöchter wie Nelda Dallmer, sondern sie bildet den wirklichen Mittelpunkt des Romans. Zwar sind Lena und Nelda nahe Verwandte, beide Dilettanten im Leben, glücklich bloß in seltenen Augenblicken, wenn sie herausgehoben sind aus dem Alltag. Aber Lena bildet in gewissem Sinn eine Ergänzung Neldas. Während im ersten Roman nur die Kämpfe der Mädchennatur dargestellt sind, wird jetzt ein solches frisches, impressionistisches Naturell unmittelbar vor und in der Ehe gezeigt. Sie hat in Richard Bredenhofer eine der ihren ähnliche Künstlerseele gefunden, aber beide haben nicht die Kraft, sich durchzusetzen, auch nicht jenen Grad von Talent, der bezwingt. Sorgen kriechen in den sonnigen, jungen Haushalt, Enttäuschungen bleiben nicht aus, innere Zusammenstöße zwischen den gleichgearteten Seelen, endlich kommt Krankheit und Tod, um die arme Lena zu zermürben. Aber auch ihr öffnet sich mit der Aussicht auf das zu erwartende Kind ein Ausweg aus der Wirrnis. Hatte Nelda mehr aktive Kraft, Lenas Teil ist mehr passiv; jene ringt sich auf die Höhe, zu der allmählich Ramer nachstrebt, diese hat das Bedürfnis, sich anzulehnen, sich einem stärkeren Willen zu fügen, findet aber in Richard keinen Halt, erst in ihrem Kinde. Während dort das Verhältnis zu den Eltern, spielt hier das zu den Geschwistern eine bedeutsame Rolle. Mit feinem Sinn ist ein Schumannsches Lied zu einem Leitmotiv der Dichtung gemacht und erklingt in immer wechselnden Nüancierungen während des ganzen Verlaufs. Schon äußerlich ist dadurch angedeutet, daß straffere Einheit in dem Werke waltet. Auch die Nebenpersonen haben sehr viel von jener Einseitigkeit verloren, die bei ihrer Zeichnung in den „Rheinlandstöchtern" einigermaßen störte. Man ist versucht, für den Fortschritt Clara Vie-

bigs die Formel zu brauchen, die Dichterin sei allmählich zur Künstlerin geworden.

Nicht ganz den gleichen Rang wie die epischen Werke nehmen die zwei bisher vorliegenden Dramen Clara Viebigs ein. Das dreiaktige Schauspiel „Barbara Holzer" drängt zwar mit Geschick die Handlung der Novelle „Die Schuldige" in den engen Rahmen und ändert manches vorteilhaft, aber ein Teil des Reizes geht verloren, der poetische Hauch nämlich, der über die Dorfgeschichte ausgebreitet ist. Die im Posenschen spielende Komödie „Pharisäer" steht ersichtlich unter dem Einflusse Gerhard Hauptmanns, gipfelt in einer sehr wirksamen Nachtszene, giebt bis zu einem bestimmten Grad Motive der „Rheinlandstöchter" wieder, zeichnet abermals ein Mädchen, Helene Thiemann, das über seine Umgebung hinauswächst und beim Geliebten, Inspektor Wolter, Verständnis und Zuflucht findet, dabei wird der Konflikt verinnerlicht und auch die Lösung in leichter Ironie aus den Seelen gewonnen. Die Tendenz des Dramas ist schon im Titel ausgesprochen, wird durch die Scheinheiligkeit und die Kurzsichtigkeit einzelner Personen, sowie durch den Kontrast zwischen reiner Menschlichkeit und duckmäuserischer Verderbtheit sinnfällig. Nur hat der Humor in dieser „Komödie", die sich auf der Bühne glänzend bewährte, zu wenig Raum erhalten, wird vielmehr durch bittere Satire vertreten, und deshalb ist der Schlußeindruck mehr Mitleid als Befreiung.

Soviel kann jedenfalls nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein, daß in Clara Viebig während der kurzen Zeit ihrer öffentlichen Wirksamkeit ein durchaus modernes, starkes und mutiges Talent sich geäußert hat.

Dafür legt neuerdings ein Roman Zeugnis ab, der Clara Viebigs dichterische Thätigkeit vorläufig abschließt, während er zugleich eine neue Richtung eröffnet. „Es lebe die Kunst!" (Berlin 1899) heißt dieses tief ergreifende Werk, das ein überaus packendes Motiv glücklich und geschickt behandelt. In Elisabeth Reinharz zeichnet die Dichterin eine Kraftnatur, die, aus den kleinen Verhältnissen ihrer ländlichen Heimat nach Berlin versetzt, durch ihr bedeutendes, urwüchsiges Talent die Aufmerksamkeit der litterarischen Kreise gewinnt. Ohne daß sie es weiß, gerät sie in die Klique und wird von ihrem reinen Streben nach der Kunst abgelenkt, so daß Erfolg und Ruhm das Ziel ihres hastigen Strebens werden, bis sie, nach schweren Enttäuschungen allmählich wieder zu sich zurückgeführt, Befreiung und Frieden, inneren Erfolg als die Krone der Kunst erfassen lernt. Noch einfacher als in den „Dilettanten des Lebens" sind diesmal die Linien gezogen, mit Konsequenz ist das eine Hauptmotiv durchgeführt und beherrscht alle Szenen, alle Figuren,

ſogar die Epiſoden dienen nicht zur bloßen Schilderung der Atmoſphäre, ſondern zur Spiegelung der Heldin und ihres Konfliktes, wollen die Gegenbilder entwerfen, aus denen wir das wahre Weſen Eliſabeths erkennen ſollen, Parallelen und Kontraſte; ſie wachſen aber nicht zu ſelbſtändigen Novellen an, ſie werden vielmehr mit wenigen Strichen nur ſo weit angedeutet, als ſie für das Ganze Wichtigkeit haben. Das fällt am meiſten bei der Zeichnung der „Mutter Maria“ und der Bäuerin Marie Lindner auf; hier wird wohl jeder Leſer den künſtleriſchen Fortſchritt der Dichterin merken. Der neue Roman hängt mit den früheren Werken zuſammen, Eliſabeth gemahnt an Nelda durch ihre Kernhaftigkeit und Unverbrauchtheit, an Lena durch ihre künſtleriſche Begabung und ihre Kämpfe; der Tragödie des Dilettantismus folgt die Tragödie der Kunſt, die früheren Konflikte ſind verinnerlicht. Nicht wie bei Lena die äußeren Hinderniſſe des Talentes, ſondern die daraus entſtehenden ſeeliſchen Irrtümer und Wandelungen beſchäftigen die Dichterin. Was bei Lena nur angedeutet wurde, weil eben ihre Künſtlerſchaft zu klein iſt, das hat nun die größte Bedeutung erlangt: das Verhältnis der Künſtlerin zur Ehe, zu ihrem Gatten. Und diesmal ergänzt dieſer, Wilhelm Ebel, durch ſeine ſchlichte Männlichkeit das Weſen der Heldin, ſie findet an ihm eine wirkliche Stütze, die auch im entſcheidenden Momente nicht verſagt. Die Verteilung von Licht und Schatten iſt viel natürlicher geworden, ſelbſt die Gegenſpieler, wenn überhaupt von ſolchen die Rede ſein kann, haben ſympathiſche Züge und werden nur leicht komiſch, wie Eugen Goedeke oder der „große“ Dichter Wolfgang Eiſenlohr.

Immer einfacher, ſchärfer und einheitlicher zu werden, hat Clara Viebig verſprochen, und ſie ſchreitet auf ihrem Wege ſo zielbewußt vorwärts, daß es eine Freude iſt. Sie hat ſich binnen wenigen Jahren in die erſte Reihe der deutſchen Dichterinnen emporgearbeitet und ſcheint ſo reich und kräftig, daß uns um ihre weitere Entwickelung nicht bange zu ſein braucht. Wer die Kunſt ſo ernſt nimmt, wer ſo klar ins Leben ſchaut, wer Wahres und Falſches ſo gut zu ſcheiden verſteht, der kann getroſt ſeinem Sterne nachziehen, denn der leitet ihn ſicher. Clara Viebig erſcheint in ihrem letzten Roman milder, als in ihren früheren Dichtungen, freudiger und zuverſichtlicher: darin darf man vielleicht eine neue Richtung erkennen.

Richard Dehmel.

* 18. November 1863.

Richard Dehmel.

Kam ich zu früh, kam ich zu spät
in diese Welt? was soll ich hier?

Im Vorwort zu den „Erlösungen", seiner ersten Sammlung, hat Richard Dehmel eine scheinbar nur äußerliche Eigenart seiner Schreibung: das Weglassen der Majuskel am Versanfang und das Sperren einzelner Worte, damit zu begründen gesucht, daß er durch sie „sein gedrucktes Wort so schnell, so eindringlich und fließend, als wenn er selbst es sprechen würde, dem Leser zu Gemüte führen" wolle. Darin täuscht er sich aber, denn das Ungewohnte verzögert den Eindruck und zerstreut die Aufmerksamkeit. In der neuesten Sammlung „Weib und Welt" kommt noch die bildmäßige Anordnung des Drucks hinzu, um das Äußere fremdartig erscheinen zu lassen, und damit widerstreitet Dehmel seinem eigenen richtigen Gedanken, daß die Druckschrift nur den Zweck habe, die lebendige Sprache zu ersetzen. Wenn er sie zu Spielereien nach dem Geschmacke des siebzehnten Jahrhunderts benutzt, schädigt er wieder den Eindruck, den er mit seinen Gedichten machen will, weil er den Leser auf das sichtbare Äußerliche hinlenkt und vom hörbaren Wesentlichen abzieht. Der Leser muß sich erst an das unbehagliche Neue gewöhnen, ehe er Dehmels Poesie auf sich wirken lassen kann.

Und leicht ist es keineswegs, sich in dieser Lyrik zurechtzufinden; daran zweifelt wohl der Dichter selbst am allerwenigsten, was klar genug aus dem Prosageleitwort seiner „Lebensblätter" hervorgeht. Er hat aber ebenso unzweifelhaft das Recht, als Poet, als Schaffender zu verlangen, daß man ihn nimmt, wie er ist, daß man sich ihm fügt, sobald man nur erkennt, was man sieht, sei sein Gesicht, nicht eine vorgehaltene Maske. Man muß das Gefühl haben, diese Dichterindividualität drücke sich so und nicht anders aus, weil sie nicht anders kann, weil sie ihr Inneres da-

zu treibt, unerbittlich, ohne Kompromisse zu gestatten. Was uns willig findet, ist Originalität; was uns abstößt aber Originalitätshascherei. Darum möchte ich wünschen, daß Dehmel alle die unnötigen Absonderlichkeiten vermieden hätte, die ihn eines Suchens nach dem Unerwarteten, Fremdartigen verdächtigen. Das hat er nicht nötig, denn seine dichterische Physiognomie prägt sich so scharf aus, daß sie niemand mehr vergißt.

Von seiner theoretischen Programmschrift in den „Lebensblättern" sehe ich vorerst ab, denn nicht, was der Dichter will, sondern was er leistet, hat uns zu beschäftigen. An seine Lyrik also muß ich mich halten; sie drückt übrigens an einer Stelle in ihrer Art und Sprache dasselbe wie das Programm aus, Dehmel hat ja die Phantasie bei Klinger „Jesus und Psyche" geschaffen. Hier versucht er den Eindruck der zukunftbedeutenden Kunst Klingers auf seine Seele durch eine Reihe von phantastisch-mystischen Bildern und Vorgängen zu versinnbildlichen. Man kann nicht leugnen, daß er dabei mit Geschick als Rivale des bildenden Künstlers auftritt; aber was dieser in einzelnen Gestalten ausdrücken und festhalten muß, löst der Dichter zu einzelnen Rätselvorgängen auf. Bleibt auch manches dunkel, die Kraft des Dichters ist nicht zu verkennen, indem er nach einem neuen Ausdruck seiner ganz persönlichen Gefühle ringt.

Was nun in seiner Seele vorgeht, das sucht er mit den Mitteln der Lyrik auf andere zu übertragen, dabei aber nicht auf das Verständnis, sondern auf das Gefühl zu wirken. Nachfühlen sollen wir ihm, was er selbst fühlte, da er in Klingers Atelier eintrat; aber seine Gefühle sind ganz individuell, seine Gedichte darum „keine Abhandlungen", sondern „Seelenwandlungen", wie es im Zuruf an den „Verehrten Leser" (S. 30) heißt. Dieses Besondere seines Fühlens beschreibt er nicht, er giebt keine Analysen, keine Erläuterungen und Reflexionen, sondern — ich möchte sagen, Projektionen seines Innern. Da reichen nun die bisherigen Mittel der Lyrik nicht aus, so daß er genötigt ist, neue Mittel zu wählen, an die sich der Leser auch erst gewöhnen muß. Nun bildet aber einen wichtigen Faktor bei jedem ästhetischen Genuß die Gewohnheit oder die Übung, und nur allmählich wachsen die Aufnehmenden in die Kunstmittel hinein, die von den Schaffenden zum Ausdruck ihres mächtig erregten Innern ausgebildet werden. Die Schaffenden sind den Genießenden immer voran; je kräftiger eine Zeit, desto rascher eilen die Schaffenden voraus, desto schwieriger wird es ihnen, sich der geläufigen Mittel zu bedienen, weil der neue Wein sich in die alten Schläuche nicht mehr füllen lassen will, desto mehr erscheinen sie also als Neuerer. Das war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Fall, da Klopstock mit seiner Lyrik hervortrat; damals hielten es selbst Freunde und Verehrer des Dichters für not-

wendig, seine „dunkeln" Gedichte dem größeren Publikum nahe zu rücken, indem sie die ungewohnten Oden in die geläufigen Formen umgossen und so unwillkürlich Parodien zu stande brachten. Auch in Goethes Jugendlyrik fand sich das Publikum nicht sofort zurecht, über Schillers „Lied von der Glocke" spotteten die Romantiker, deren Ausdrucksmittel wieder anderen wirkungslos erschienen. Und wie ging es mit der Musik Richard Wagners, wie wurde sie verhöhnt, mißverstanden, als ganz unmöglicher Ausdruck zurückgewiesen — und wie ist doch allmählich das Publikum in die anfangs so fremdartigen Formen hineingewachsen!

Das ganze Rätsel liegt eben darin, ob hinter der Neuerung eine starke Persönlichkeit steht oder nicht, ob ihr jene zwingende Gewalt eigen ist, die schließlich alles mitreißt und in ihren Bann zwingt. Es ist schwer zu beurteilen, ob Richard Dehmel eine solche Persönlichkeit sein wird, denn bisher hat er wohl seinen suggestiven Einfluß auf eine Gruppe von Schaffenden ausgeübt, die Aufnehmenden, Genießenden aber noch nicht gewonnen. Freilich läßt sich die Wirkung der intimsten Kunst, das ist die Lyrik, nicht so leicht aufzeigen, wie die Verbreitung des Geschmacks an Neuerungen der anderen Künste.

Wenn man genau zusieht, so schwebt Dehmel — nicht verstandes-, sondern instinktmäßig — eine Syntheſe von Gefühls- und Gedankenlyrik vor; beide Möglichkeiten, die inneren Vorgänge zu gestalten, haben ihre Vorzüge; die Vorzüge beider zu vereinigen, das strebt Dehmel an. Das ewige Ineinanderspielen von Gefühlen und Gedanken, das rätselhafte Aufblitzen des Gedankens aus dem Gefühl, das nicht minder rätselhafte Erzeugen des Gefühls durch den Gedanken, das ganze reichflutende Leben in der Seele des Menschen möchte Dehmel festhalten, so getreu als nur möglich. Er will uns ein Bild dieses inneren Erlebens vorführen, nicht das Bild eines Zustandes, sondern eines Prozesses, eines fortwährenden Auf- und Abwogens, einer niemals rastenden Thätigkeit, deren Reichtum der Dichter in aller Seligkeit erfaßt und darum beseligend auf andere übertragen möchte. Das aber will er nicht durch den schweren Stoff erreichen, „es gilt den Stoff zu überwinden", nein, durch das Leichteste, rasch Verhuschende, keinen Augenblick Rastende. Er will eine Ahnung des Flüchtigen und doch so Mächtigen, das seine Seele bis ins tiefste aufwühlt, auch in der Seele des Lesers erzeugen, sie erfüllen mit der ganzen Spannkraft seines Ichs. Deshalb horcht sein erstauntes Ohr in seine tiefste Seelenstille hinab, um aussprechen zu können, was er dort erlebte.

Dabei verfährt er nun nach mannigfacher Weise, wie es dem Suchenden geziemt. In den „Erlösungen" können wir den Weg verfolgen, den seine Muse gewandelt ist; er führte vom Gewohnten über

das Altertümelnde zum Neuen, von der Zeichnung des erregenden Äußeren zum Aussprechen des Inneren. Dazwischen liegt Traum und Allegorie. Zuerst trieb ihn ein dunkler Drang, in ihm schrie und stöhnte es dem Licht entgegen, deshalb war sein bewußtes Streben darauf gerichtet, sich von der Mittelstraße zu entfernen, sich zu unterscheiden. Der alte Heiland der Menge starb, nach dem neuen Heiland sucht der Dichter. Sein Blut rollt unbändiger durch die Adern, siedet und glüht: wie sollte das ihm genügen, was die andern befriedigt! Und so schreitet er dahin, ziellos im Anfang, fort ins Leere, und es lockt ihn weiter, denn weit in der Ferne sieht er die Sonne tagen. Das scheinen die psychologischen Motive seines bisherigen Wirkens zu sein, das mehr in die Tiefe als in die Breite geht.

Bisher hat übrigens Dehmel meines Erachtens die bedeutendsten Wirkungen dort erreicht, wo er sie mit den Mitteln unserer volkstümlichen Lyrik anstrebte; wie köstlich ist sein „Käferlied", das aus des Knaben Wunderhorn zu stammen scheint, wie frisch klingt das „Wiegenlied" für seinen Jungen, wie prächtig ist der Ton des Kinderliedes getroffen in mehreren Stücken von „Weib und Welt" (S. 14 f., 36, 37, 87 f.). Auch hier läßt sich eine gewisse Entwickelung nicht verkennen. Dehmel beginnt mit der Nachbildung in der Weise des Volksliedes und gelangt zur selbständigen Aussprache des Individuellen; er hebt an mit einem allgemeinen Umriß und versteht es zum Schlusse, durch das einfache Aussprechen der Seelenregungen ein lebhaftes Bild der sprechenden Personen hinzustellen.

Das dürfte nicht bloß ein Gewinn seines allmählichen Reifens, sondern auch ein Resultat seines Arbeitens an sich selbst, seines nicht rastenden Ringens mit der Poesie sein. Wenn man die verschiedenen Gedichte vergleicht, die Dehmel aus früheren Sammlungen in die späteren aufnahm, so sieht man überall sehr starke Retouchen im einzelnen, vor allem ein Streben nach plastischem Ausdruck, ein Vermeiden des Unklaren, ein Suchen nach dem bezeichnendsten Wort. „Begegnung" („Weib und Welt", S. 19 f.) stand als „Die Begegnung" schon in den „Erlösungen" (S. 98 f.); gleich der neue Titel zeigt eine glückliche Veränderung, dann aber gelingen Verbesserungen, die man mit dem Malerausdruck „Aufsetzen von Lichtern" bezeichnen könnte. Früher verschwand das Mädchen im dichten Gewühl der „silbergrauen Fichten", jetzt sind die Fichten „silbergrün", wodurch eine Farbennuance glücklich hervorgehoben ist; früher spielte die Begegnung im Sonnenschein „beim Ährenfeld", jetzt ist sinnlicher ein „Roggenfeld" daraus geworden. Früher „füllte" ein Erglühn dem Mädchen die jungen Schläfen, jetzt heißt es „beschlich"; da: „so bangend schautest du mich an — so furchtsam fast zurück nach

mir". daraus wird jetzt viel wirkungsvoller: „so bang, so schwer sahst du mich an, so fast voll Angst zurück nach mir". Durch das Häufen der einsilbigen Wörter wird deutlich das Ruckweise, Schüchtern-Zaghafte des Blickes dargestellt. Dehmel führt bei der Überarbeitung eine Stelle mit voller Berechtigung aus der logischen, also gedankenmäßigen Hypotaxe in die lyrische, gefühlsmäßigere Parataxe: „So sah ich dich, du knospend Kind, erglühn, da wir im Walde trafen uns allein", hieß es zuerst, hart in der Wortstellung, hart im Klang („knospend Kind"); nun lauten die Verse: „So sah ich dich, du knospiges Kind, erglühn, gestern im Feld am stillen Fichtenhain", wobei freilich das „knospige" Kind noch nicht den Sinn vollständig wiedergiebt; Dehmel will das Kind als Knospe darstellen, nicht als knospenvoll — das heißt knospig —, sonst aber ist die Umgestaltung sehr zu rühmen. Das ließe sich noch durch zahlreiche Proben darthun, sowohl aus dem Gedicht „Begegnung", als aus anderen, besonders mit Rücksicht auf die vollkommene Umbildung der „Erlösungen", die Dehmel für die zweite Auflage (1898) vornahm; aber hier kommt es nur auf Andeutung des Vorgehens an, nicht auf eine philologische Darlegung.

Gerade Dehmel mußte sich um solche Dinge bemühen, da seine Vorstellungen immer mehr ins Dunkle drangen, da er die rätselhaften Verknüpfungen von Anschauungsreihen im Traum, in Visionen und Phantasien zu gestalten suchte und durch den sinnfälligsten Ausdruck wenigstens einigermaßen das Aufnehmen erleichtern mußte. Je schwerer es wird, ihm zu folgen, desto mehr muß sein Streben dahin gehen, wenigstens im einzelnen volle Klarheit und Plastik zu gewinnen. Das ist ihm freilich noch nicht ausnahmslos gelungen, es bleibt manches fremdartig, sogar verletzend; in manche seiner Vorstellungen vermag man sich nur sehr allmählich hineinzufinden, manche lassen wenigstens ein verwirrendes Nachbild zurück.

Daran trägt wohl auch schuld, daß er getreu seinem Mahnwort:

„Künstler, die Welt ist bodenlos.
Wer kühn ist, schöpft aus tiefstem Schoß.
Wer nicht versinkt dabei, ist groß."

Tiefen der Menschenseele auszuspähen sucht, die bisher verborgen geblieben waren und in ihrer entsetzlichen Wahrheit zuerst abstoßend wirken. Am deutlichsten wird dies wohl jeder Leser fühlen bei dem Monolog „Der gesunde Mann" („Lebensblätter", S. 43). Dehmel will uns das Besondere des Falles nahe rücken: ein gesunder Mann, der an eine kranke Frau gebunden ist; was wird in ihm vorgehen? Der Dichter will nun weder die Situation beschreiben, noch die inneren Regungen erklären, er

möchte hier im kleinen „eine Erscheinung als lebendige Einheit, als Organismus erfassen" („Lebensblätter", S. 25) und durch das bezeichnende Wort, das er ihr in den Mund legt, sie lebendig machen. Hebbel hat einmal in seinen „Tagebüchern", dieser unerschöpflichen Fundgrube psychologischer Beobachtungen, folgende Thatsache festgehalten (I, S. 120): „Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten u. s. w. Dies geschieht aber nicht aus Bosheit oder aus schnöder Lust an der Lüge. Es ist vielmehr eine Äußerung meines dichterischen Vermögens; wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle; es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen — („aussprechen" müßte Hebbel wissenschaftlich sagen) — und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte. So erzählte ich meinem Freunde einst: S. in W. (Wesselburen), ein sinnlicher, fast liederlicher Mensch, der während einer Todkrankheit seiner Frau seine Magd beschlief, habe, von mir befragt, wie er dies zu einer solchen Zeit doch habe thun können, geantwortet: eben, weil sie krank war. Er hat nie dergleichen gesagt, doch, wer ihn kennt, wird mir zugeben, daß schwerlich etwas Erschöpfenderes über ihn gesagt werden könnte."

Wenn man nun Dehmels „gesunden Mann" sprechen hört, so entnimmt man die ganz gleiche Methode des Gestaltens wie bei Hebbel. Dehmel legt dem Manne das charakterisierende Wort in den Mund, er will ihn möglichst klar hinstellen, ohne doch selbst zur Aufklärung etwas anderes beizutragen als den Titel, der freilich nach einem Vorgang in „Lyrik und Lyriker" (S. 504 f.) erläuternd genannt werden muß, weil er zum Verständnis unumgänglich nötig ist. Bei diesem Gedichte Dehmels stößt uns das Motiv ab, es holt aus der Tiefe der Menschenseele das Grause, Grausame, trotzdem können wir uns der Kraft dieser ganz dramatischen Charakteristik nicht entziehen.

Der gesunde Mann.

Meine Frau ist krank, sie
wird wohl bald sterben;
dann kann ich lachen,
dann werd' ich was erben.
O, wie mir das Leben im Leibe schlägt,
wenn ihr Husten mir das Herz zersägt,
o Gott!

Da sitzt sie am Ofen
und lächelt ins Feuer;
die Flammen röcheln
so ungeheuer.
Es kocht die Glut, ein Scheit zerspringt,
und eine ferne Glocke klingt.
O Gott!

Der Dichter erzählt nicht, er klärt nicht auf, er beschreibt nicht, seine Darstellung ist schlechthin darstellend, dramatisch, wenn man will, aber doch eigentlich auch echt lyrisch. Dehmel gelang es schon ein paarmal, sich dieser seltenen Darstellungsart, über die ich in dem ebengenannten Werke (S. 519 ff.) ausführlich gehandelt habe, zu bedienen. Wo er nicht, wie hier, durch das Motiv die Wirkung schädigt, dankt er ihr den vollsten Erfolg. Aber auch dort, wo Dehmel die anderen Darstellungsweisen gebraucht, ergreift er am tiefsten, wenn er die faßbaren Anschauungen vermittelt, so in dem Scheindialog „Der Arbeitsmann" („Weib und Welt", S. 124 f.), besonders in „Vierter Klasse", das er aus den „Erlösungen" (S. 191 ff.), trefflich überarbeitet, in die „Lebensblätter" (S. 81 ff.) aufgenommen hat.

Auch die Natur bot Dehmel Motive, deren sich jeder Dichter rühmen dürfte. Seine Wandlung vollzieht sich auf diesem Gebiete freilich so, vom allgemeinen zum besonderen, daß Dehmel immer mehr das Absonderliche, gewisse Kontraste, Farbeneffekte, dunkle, schwer faßbare Stimmungen festhält, wohl auch allegorisch auffaßt. Die Form wird ganz einfach, die Anschauung, das Motiv dagegen rätselhaft. Man vergleiche die beiden Gedichte „Abendgang" in den „Erlösungen" (S. 68) und „Stiller Gang" in „Weib und Welt" (S. 41) oder noch besser aus jener Sammlung „Kahnfahrt" (S. 68) und aus dieser „Der Fluß" (S. 127) und man wird sehen, wie Dehmels Entwickelung sich vollzieht. Man könnte noch „Zuflucht" dort (S. 13) und „Ernte" hier (S. 40) nebeneinander stellen, um zu zeigen, daß der Dichter stets vom Gewohnten, mehr der Tradition Folgenden zum Ungewohnten, manchmal sogar zum Gesuchten weiterschreitet. Das thut er, weil alles Mystische den größten Reiz für ihn erlangt.

Damit stehen wir aber wohl bei jenem Punkte, der jetzt — wir sprechen ja von einem energisch vorwärts hastenden Dichter — das Urteil über ihn wesentlich bestimmt. Hier trennen sich die Wege; auf dem einen finden wir Dehmels begeisterte Anhänger und blinde Nachahmer, auf dem anderen wohl eine Mehrzahl der Leser. Nichts freilich ist leichter, als

mit einigen Phrasen und banalen Witzen, wie in einem neueren Werke geschieht, über diese Seite der Dehmelschen Lyrik herzufallen und hinter einem lauten Absprechen seine Urteilslosigkeit, vielleicht auch seine Unkenntnis zu verbergen. Auf jeden von uns wirkt das Mystische lockend, reizend, quälend oder wohlig, je nachdem wir mehr auf das Rätselhafte, Unerklärliche oder auf das Ahnungsvolle, Tiefe zu achten vermögen. Je mehr wir in die Erscheinungen dringen, desto dunklere Abgründe scheinen uns geöffnet, desto geheimnisvoller blicken sie uns an. Nur ein ganz nüchterner Gesell wird sich des Schauers völlig erwehren können, der uns mitunter erfaßt. Thöricht wäre es daher, dem Dichter ein Verwerten dieser Thatsache versagen zu wollen. Er darf nicht an der Oberfläche haften, ihm müssen die Dinge ihres Wesens Kern verkünden; schärfer, durchdringender muß sein Auge sein. Wenn er nicht kräftiger fühlte als wir anderen, wenn sich nicht ihm, dem Ahnungsvollen, der Schleier weiter lüftete, als den übrigen, dann brauchten wir ihn nicht, denn der Dichter, wie jeder Künstler, hat die herrliche Aufgabe, uns die Augen zu öffnen für das, was uns sonst verschlossen bliebe, uns Kräfte, Geheimnisse der Dinge und Menschen zu verraten, die er mit seinen feineren Nerven gefühlt hat.

Warum soll aber der Dichter durch seine Verse nicht auch den Eindruck der rätselhaft lockenden Tiefe hervorrufen dürfen, die ihn selbst mit ihrem ganzen Zauber erfüllt hat! Er ist noch kein „Mystiker", wenn er dies thut. Es wird wohl nur darum sich handeln, ob ihm genügende Kraft innewohnt, uns in die mystische Atmosphäre zu versetzen und uns mit jenen Ahnungen zu erfüllen, die sich seiner bemächtigt haben. „Nur" („Aber die Liebe", S. 113), „Rückkehr" (S. 164 f.) scheinen mir solche Gedichte voll nicht ganz faßbarem, aber ahnungsreichem Zauber. Dabei bleibt Dehmel aber nicht stehen. Er will das Rätselhafte klar machen, indem er es in Allegorien einhüllt, die nun wieder nicht vom Verstande, sondern vom Gefühl aufgenommen werden sollen. Und darin liegt ein Widerspruch. Die Allegorie, die gegenwärtig trotz Lessing so keck ihr Haupt erhebt, wendet sich immer an den Verstand und giebt ihm etwas aufzuknacken. Sie ist selber ein Rätsel, darum kaum befähigt, einem Rätselhaften zur Einkleidung zu dienen. Mag dies jetzt auch wieder modern sein, verkehrt bleibt es doch. Dehmel will mit seinen Gefühlsallegorien Sinnbilder für die Rätselvorgänge schaffen, die er so vielfach entdeckt; er möchte das ursprüngliche Recht jeder echten Poesie üben, daß sie bildnerisch wirkt und Ewiges aus dem Zufälligen gestaltet. Aber das Allegorische, mag er es noch so neuartig anwenden, widerstrebt diesem Urprozeß der Poesie.

Dehmel verwendet darum andere Mittel; so nimmt er den Mythus zu Hülfe, um durch ihn das Dunkle klar zu machen. Seine Kulturlegende „Das Urteil des Paris" („Erlösungen" S. 166—175, überarbeitet „Aber die Liebe", S. 193—201) nimmt zwar die Gestalten aus der antiken Sage, doch wird Paris der Jüngling schlechthin, den nicht Reichtum und Macht (Hera), eher Ruhm und Weisheit (Athene), ganz sicher aber die Liebe (Aphrodite) zu gewinnen vermag. Hier deutet Dehmel also die Gestalten des Mythus allegorisch aus und gewinnt ihnen eine neue Wirkung ab. Noch ergreifender wird „Der befreite Prometheus" („Erlösungen", S. 161—166) zu einem Bilde des Menschentreibens, an dem ein Beobachter verzweifeln müßte, wenn nicht die Menschenliebe wäre. Auch in seinen „Verwandlungen der Venus" („Aber die Liebe", S. 202 ff., einzelne schon in den „Erlösungen", dazu nun „Weib und Welt", S. 119, „Venus Consolatrix"), die freilich sehr ungleich geraten sind, verwertet Dehmel die antiken Vorstellungen ganz modern, ernst oder satirisch („Venus Pandemos"), allgemein oder persönlich (so in dem besten, obwohl nicht schlackenfreien Liede „Venus Adultera"). Dabei fällt aber eines auf: Dehmel stellt in eine Linie mit dem antiken Mythus den christlichen, der nicht nur für viele ein Gegenstand heiliger Scheu ist, sondern für die meisten infolge der Erziehung einen Gefühlswert hat. Für Dehmel bildet die christliche Mythe, weil er Schönheit und Lebensgefühl für das Erstrebenswürdige hält, vielfach einen Gegensatz zum Antiken, so daß er es, nicht immer geschmackvoll, damit kontrastiert und durch willkürliches Ausdeuten, Umbilden und Allegorisieren zu parodieren scheint. Dehmel glaubt wohl das gleiche Recht den christlichen wie den heidnischen Vorstellungen gegenüber zu haben, und an sich ist das gewiß zuzugeben. Ich stehe durchaus nicht auf einem konfessionellen Standpunkt, wenn ich trotzdem diese Dichtungen Dehmels als künstlerisch bedenklich ansehe. Der für jeden ästhetischen Eindruck so wesentliche assoziative Faktor wird von Dehmel unbewußt oder mit Absicht vernachlässigt, und das rächt sich künstlerisch, nicht religiös. Dehmel hat ja durch andere Gedichte bewiesen, daß er den ganzen Tiefsinn biblischer Szenen zu erfassen versteht, darum wird niemand an seiner bona fides zweifeln.

Es rächt sich eben an dem Gedichte, daß Dehmels Prinzip ihm kein Halt! zuruft, sondern ihn nötigt, als ein umgekehrter Euphorion zu sagen: „Immer tiefer muß ich steigen, immer näher muß ich schau'n." Er schreckt vor keiner Kühnheit zurück, er bebt vor keinem Abgrund, er wagt es auch in der Liebe, alles zu ergründen, selbst über die Grenze zu schreiten, wenn sich ihm dadurch eine neue Seite der Menschenseele

enthüllt. Wir können zwar auch ihn, „wie er strebt, begreifen", aber wir vermögen ihm nicht immer zu folgen.

Vielleicht ist es anderen wie mir ergangen. Was ich zuerst von Dehmels Gedichten einzeln kennen lernte, beschäftigte mich, ließ aber keinen einheitlichen Eindruck in mir zurück, sondern eher eine gewisse Unruhe. Als ich mich dann eingehender mit ihm zu beschäftigen begann, mußte ich mir anfangs einigermaßen Zwang anthun; ich kam nur schwer, mit Stocken und in Pausen, seinem Wesen näher. Dann aber imponierte mir die Kraft, die entschiedene Persönlichkeit immer mehr, ich erkannte selbst in den Verzerrungen das Bedeutende eines mit sich Ringenden, der aber noch nicht zu einem Abschlusse gelangt ist. Der Lärm einer verehrenden Gefolgschaft verwirrte mir den Kopf nicht; durch die Weihrauchdämpfe, die Dehmels Gestalt qualmig und betäubend umwallen, scheint mir übrigens der Dichter selbst keineswegs angegriffen zu sein. Er geht seinen Weg, ohne sich durch die Genossen treiben oder durch die Gegner hindern zu lassen. Das däucht mir neben der steten Arbeit an sich selbst ein Beweis, daß Dehmel wirklich nach „Selbstzucht" strebt. Freilich hat dieses Wort einen Doppelsinn. Gewiß wird Dehmel immer mehr sein Selbst auszubilden suchen, sich aber hoffentlich auch immer mehr in die Zügel nehmen und sich von dem üppig wuchernden Unkraut befreien, das seine Dichtung vielfach noch verdeckt. Leben pulsiert in Dehmels Adern, schäumend, überschäumend, oft ohne Maß und Ziel. Vorwärtsstreben weitet seine Seele, „eigenster Gesang" ist sein Ziel. Noch müht er sich in den Niederungen, wenn auch sein Blick nach oben gerichtet ist, noch verwirrt ihm vielfach die Theorie seine scharfen Sinne, blendet ihn das Licht; vielleicht wird er einstens zur Sonne mit offenen Augen aufschauen können, sich zur Befriedigung, uns zur Freude! In der neuen Auflage der „Erlösungen" zeigen zwei von den neu eingefügten Gedichten, „Drei Ringe" und „Eine Lebensmesse", die beiden Möglichkeiten seiner Entwickelung; jenes führt ins Intime, in die Tiefe der eigenen Seele, dieses ins Weite, Große, Bedeutende.

Ich halte Dehmel für einen jener deutschen Dichter der Gegenwart, die an der Bildung einer neuen Dichtersprache zum Ausdruck einer neuen Weltanschauung arbeiten, wie einstens Klopstock. Freilich hat nicht Klopstock, sondern erst Goethe die reife Frucht gepflückt.

Ludwig Jacobowski.

*21. Januar 1868.

Dr. Ludwig Jacobowski.

Nach einem Relief von G. Lehmann-Wienbrack.

„Und sein Seherblick sah voraus,
daß er Walhall finden würde."
„Loki," S. 29.

Als Ludwig Jacobowski im Jahre 1888 zum erstenmale mit Gedichten vor das Publikum trat, war er zwanzigjährig. Damals tobte der Kampf um die neue Dichtung, die Jungen und die Alten standen leidenschaftlich erregt einander gegenüber. Das Fieber hätte gerade den jungen Dichter mit doppelter Gewalt packen können, aber Jacobowski, so unfertig und jung er war, zeigte schon damals einen merkwürdig klaren Blick. Er verschloß sich nicht dem Ringen seiner Zeit, aber er wurde kein einseitiger Parteimann, ja, sehr früh schon versuchte er durch die Zeitschrift „Der Zeitgenosse" die Gegensätze zu mildern, das Wertvolle des Alten zu schützen und das Zukunftversprechende des Jungen damit zu vereinen. Jacobowski war eben von Anfang an ein ernst Ringender, zuversichtlich Vorwärtsstrebender. Das war von berufenen Kritikern sofort an seiner ersten Sammlung „Aus bewegten Stunden" (Dresden, Pierson), manchen Unbeholfenheiten zum Trotz, richtig erkannt worden. Er schien eine trübe Weltanschauung zu hegen, die von sich selbst in dem Gedichte „Meine Augen" (S. 71) sagte:

Meine Augen taugen nicht
Für des Lebens Freuden,
Denn sie schauen nicht das Licht,
Nur die dunklen Leiden.

Fremder Freuden Rosenrot
Fühlt mein Auge nimmer,
Bohrend schaut es nur der Not
Fahlen Leichenschimmer.

Das Mitleid mit den Enterbten, mit der Menschheit überhaupt sprach oft aus seinen Versen; das soziale Elend hat es ihm angethan. Sein

Jugendglaube ging verloren (S. 24), vor dem rauhen Herbsthauch des Verstandes ist die holde „blaue Blume" hingesunken, und nun grübelte der Dichter über das geheimnisvolle Welträtsel, über Leben und Tod, über die Unsterblichkeit, und diese Fragen durchwühlten mit fühllos kalter Hand seine Brust. Da klagt er wohl (S. 16):

Unmut ist's, der meiner Seele
Wie mit Geisterschwingen naht,
Daß ich nur von Schmerzen singe
Und von keiner Mannesthat.

oder er ruft mit zagenden Worten (S. 9):

Geist der Guten, Geist der Frommen,
Weltgeist, der das All durchdringt,
Sag', wann wird die Stunde kommen
Die mir meinen Frieden bringt,
Daß ich nicht mehr ruhlos wand're,
Wenn der Dämon wild erwacht
In der Nacht.

Immer treibt ihn die Sehnsucht in die Einsamkeit, sein Genius hebt sich ätherhoch über den Staub des Erdenwallens (S. 29) und braust dann alles, was ihn bewegt, in volltönenden Hymnen heraus. Auch die Liebe vermag diesen Dichter nicht aus sich heraus zu reißen. Sein Liebesfrühling treibt wohl Knospen, doch sie vergehen „vor dem Hauch der kalten Pflicht" (S. 95).

Nicht ohne Bedeutung war es, daß Jacobowski in dieser Jugendsammlung dem Genius Schillers huldigte (S. 75), dabei aber auch Karl Bleibtreu besang (S. 78 ff.). Ein Zug zum Pathetischen ging durch die Gedichte, eine Vorliebe für echte Rhetorik, die sich aber vor der Phrase hütet. Eine Natur sprach aus diesen nicht immer tadellos gebauten Versen, die nichts leicht zu nehmen schien, die an sich arbeitete und bildete, die mit sich selbst rang und durchdrungen war von dem Gedanken (S. 34):

Denn voll menschlicher Fehle
Ist meine ringende Seele.

Wie ein Lebensprogramm aber klingt der „Wunsch", den Jacobowski in einem Spruche festhielt (S. 87):

Siehe, o Herr, nur dies eine hab' ich
Kämpfend erstrebt und schluchzend erfleht:
Erst ein Deutscher und dann ein Jude,
Erst ein Charakter und dann ein Poet.

Nach der ersten Sammlung Jakobowskis durfte man von dem Dichter noch Gutes erhoffen, wenn man auch nicht verkannte, daß noch alles an ihm unfertig war. Wollte er den gehegten Erwartungen entsprechen, dann mußte er unermüdlich an sich weiter arbeiten, jene Seiten seiner Poesie vertiefen, die seinen Reichtum verrieten, dafür jene Seiten abschleifen, die als Auswüchse von ihm selbst wie von der Kritik angesehen wurden. Dabei konnte der gute Kern seines Wesens nur gewinnen. Und das hat denn Jakobowski seither redlich gethan. Durch seine fachwissenschaftlichen Studien sichtlich gefördert, hat er in den seither verstrichenen Jahren den Pessimismus überwunden, ohne dadurch an Gedankenreichtum zu verlieren, hat er seine Kunst im klaren Erfassen des Charakteristischen, im scharfen Herausarbeiten des Realen ausgebildet und auf diesem Wege den Kern seines Wesens zum besten Ausdruck gebracht, die ihm eigene Gabe nämlich, die Dinge zu durchdringen und in ihrer tieferen Bedeutung darzustellen.

Zuerst glaubte der Dichter, wohl wegen seiner Jugend, er könne nicht ernst, nicht philosophisch genug auftreten, und bewies in seiner Gedankendichtung eine wirklich überraschende Reife, zugleich aber die Scheu, das Reale stärker walten zu lassen; es guckte nur heimlich herein, aber seine scharf gezeichnete Physiognomie zeigte, daß dem Dichter nicht die Kraft gemangelt hätte, es reicher zu verwerten. In dem heiteren Gedichte, mit dem er die neue gründlich umgearbeitete, besonders aber fast allzustreng gesichtete Auflage der „Bewegten Stunden" (Dresden und Leipzig 1899) eröffnet, hat er dies selbst ausgesprochen, wenn er seine damalige Weise charakterisierend sagt:

Von der Erde abgekehrt
Schweift' ich über Weltenräume ....
Meine Lippen waren jung,
Doch sie sprachen gern wie Greise;
Meine Locken hatten Schwung,
Schweren Rhythmus meine Weise;
Fröhlich sah mein Knabenblick
Sich des Lebens Fülle dehnen,
Doch ich zog mich scheu zurück
Mit der weichen Lust der Thränen.

Schon die zweite Sammlung „Funken" (1890) räumte dem Realen einen viel breiteren Raum ein. Es stehen nun etwas unvermittelt nebeneinander: einfache, gut geschaute Motive und tiefsinnige Gedanken, entweder getrennt in verschiedenen Gedichten oder durch Parallelisierung, durch

Allegorie verbunden in einem und demselben Ganzen. Es gelingen dabei oftmals überraschende Wendungen, wie in dem sinnigen Bildchen „Reisebekanntschaft“ (S. 9), es erfreuen wirklich geistreiche Einfälle nach Art des „Herbstbildes“ (S. 10):

Der Landweg matt und trübe
Durch kahle Äcker sich dehnt,
Aus bleichen Nebelhüllen
Ein Wald weit hinten gähnt.

Grau eine tote Mühle
Durch kahle Lüfte ragt,
Verwitterte Fenster und Wände
Ein rauher Wind durchklagt.

Das All schweigt wie erstorben,
Tot jede Daseinsspur.
O, was ist Menschenleben,
Verblutest du, Natur!

Aber in dieser Weise lag doch die Gefahr, daß der Dichter in ein Spielen mit den blitzenden Parallelen, den funkelnden Allegorien verfalle und sich daher von der eigentlichen Lyrik entferne; sie machte zudem einen gewissen schematischen Aufbau notwendig, der leicht den Eindruck stören, das Erfassen der inneren Einheit erschweren konnte. Das Gedicht „Im Coupé“ (S. 3) ist keineswegs zu verwerfen, aber doch bedenklich, da es nach zwei Strophen des realen Motivs in zwei weiteren Strophen mit „So“ beginnend das Analogon aus dem Seelenleben darstellt; ebenso zerfällt das Gedicht „Durchs Prisma“ (S. 51 f.) in zwei Teile, von denen der erste das Naturphänomen, der zweite die seelische Entsprechung behandelt. So recht bezeichnend für diese Form ist ein Einfall, den Jacobowski zwar nur in Prosa festgehalten, aber den „Funken“ (S. 159) zugezählt hat. „Es erschien mir immer von stiller Bedeutung, daß die antiken Statuen in defektem Zustande auf die moderne Welt gekommen sind. Nicht umsonst fehlen den antiken Skulpturwerken Nase, Ohren, Beine, Arme, oft der ganze Kopf! So erscheint es mir auch mit den griechischen Idealen. Sie sind alle defekt geworden, und wir Modernen können bein- und kopflose Ideale wirklich nicht gebrauchen!“ Diese Zweischenklichkeit des Vergleiches paßt wohl für ein kurzes Epigramm, wird sie aber weiter ausgedehnt, so giebt sie der Dichtung leicht einen gedankenblassen Hauch und rückt sie von der Lyrik nur zu rasch in die Rhetorik. Das muß der Dichter selbst gefühlt haben, denn das Gedicht

„Im Tiergarten" nimmt ein Motiv der ersten Sammlung (S. 49) wieder auf, kürzt das Kontrastierende, wodurch es nicht nur schärfer hervortritt, sondern erst recht lyrisch wird. Auch das Allegorisieren enthielt ein poesiefeindliches Element, so geschickt es von Jacobowski gehandhabt wurde.

Seine Stärke verriet sich in den episch-lyrischen Gedichten, die auf engem Raume durch glückliches Hervorheben des Wesentlichen ein reiches, vielgestaltiges Leben darzulegen vermochten oder epische Motive in Lyrik auflösten. Ganz besonders rühmen möchte ich den kleinen Cyklus „Frohnleichnam" (S. 7 f.), auch „Eine Verlorene" unter den Berliner Skizzen kann erwähnt werden. Der Liebe sind zwei Reihen von Gedichten gewidmet, die eine „Martha", noch einigermaßen an die „Erste Liebesthorheit" der früheren Sammlung gemahnend, aber viel klarer, anschaulicher, an festgezeichneten Situationen entfaltet, die andere „Felice", voll Sinnlichkeit und Natürlichkeit, aber ohne jene weiten, manchmal zu weiten Perspektiven. Das reine Ideengedicht, von dem Jacobowski schon in der ersten Sammlung eine bedeutsame Probe „Der letzte Mensch" (S. 43 f.) gegeben hatte, wird durch die etwas ungleich geratenen „Faust-Stimmungen" und das großartige Gemälde „Vom Geschlecht der Promethiden" weitergeführt. Das Lied „Vor der Kirche" (S. 32) konnte zeigen, wie der Dichter alles Störende vermeiden und das Eigenartige weitergestalten würde. Die „Neuen Dichtungen", die Jacobowski als „Funken" vereinigt hatte, vollzogen schon die Wendung vom Pessimismus, aus den Dämmerungen begann der Tag, kraft- und schöpfungsjung, zu bleichen. „Nun flammt die Sonne auf!"

Nicht mehr längst verschollenem Knabenweh
Will das Herz sich beugen,
Gegenwart wie frischer Blütenschnee
Tropft von allen Zweigen!

Darin liegt die Bedeutung dieser Gedichte für Jacobowskis Entwickelung.

Als er nach sechs Jahren mit dem neuen Gedichtband „Aus Tag und Traum" (1896) hervortrat, da bewies er einen so deutlichen Fortschritt, daß ihn nur rastloseste Selbstkritik erzielt haben kann. Man erkennt dies auch an den wenigen Stücken, die der Dichter aus der früheren Sammlung überarbeitet wieder aufgenommen hat. Nun scheint der Lyriker in Jacobowski die Form gefunden zu haben, die seinem Naturell am meisten zusagt, er hat sie auf jenem Wege gefunden, den ich bisher andeutete. Viel breiteren Raum als früher nimmt das Reale, das dieser Sammlung den Charakter verleiht, mit zahlreichen, überaus lieblichen Motiven

ein; es erscheint ganz in Stimmung getaucht und rein entfaltet. Die Liebe hat dem Dichter eine große Reihe von Liedern eingegeben, deren Sanglichkeit an gute Muster der jüngeren Romantik, besonders an Eichendorff, gemahnt. Die Natur, die früher nur ganz nebenbei mitwirkte, wird ein sehr wichtiges Element der Lyrik. Aber Jacobowski bleibt selten bei einer bloßen Nachzeichnung der stimmungsvoll erfaßten Naturszene stehen, wenn ihm auch ein Lied wie „Nacht" (S. 37) gelingt:

Der Wald liegt still, die dunklen Kronen schlafen.
Ein Heimchen zirpt im nahen Roggenfeld;
Ein Vöglein sucht nach einem Ruhehafen,
Das sich verflogen in der finstern Welt.

Sonst ist kein Laut in weiter Nacht zu hören,
Kein Blatt und Halm, das sich nicht schlafend neigt,
Bis aus dem dunklen Wall der Riesenföhren
In stillem Glanz der runde Vollmond steigt. . . . .

Schon hier ahnt man hinter dem Naturbild eine tiefere Bedeutung, etwas wie ein heimliches Symbol. Meist verknüpft Jacobowski mit der Landschaft das Menschenleben, so etwa, daß sie nebeneinander stehen, was „Abend im Dorf" (S. 31) beweisen mag:

Nicht ein Blättchen will sich regen,
Selbst die Hunde schliefen ein.
Heckenrosen an den Wegen
Zittern kaum im Mondenschein.

Hör' ein Liedchen zu mir wehen,
Wo die Linde Wache hält:
„Weißt du, wie viel Sternlein stehen
Unterm blauen Himmelszelt?"

Jugendsehnen, Jugenddrängen, —
Wie das Haupt sich leise neigt!
Und es will die Brust zersprengen,
Bis es heiß ins Auge steigt . . .

Oder aber der Dichter nimmt das Menschenleben durch einen charakteristischen Zug sofort in das Bild der Natur mit hinein, wodurch wir an Storm erinnert werden. Das verleiht dann seinem Gedicht jenes Mysteriöse, das Goethe in jeder wahren Poesie für notwendig hielt, ein geheimnisvolles Etwas, dessen Reiz nicht gering ist. Ich denke dabei an Gedichte wie „Waldmystik" (S. 42):

Sonnenlicht auf dunklen Bäumen.
Schatten wirft die Einsamkeit;
Alles schläft in Sommerträumen,
Losgelöst von Raum und Zeit.

Überall ein Summen, Schweifen,
Seltsam, wie aus Geisterland,
Meine Wange fühl' ich's streifen,
Kühl wie eine Frauenhand.

Diese Form des Gestaltens kann weiter führen bis zu einer Art von pantheistischer Naturauffassung, bis zum Gefühl des All-Lebens, so in einem der „Waldesträume" (S. 51):

Die Sonne breitet ihren Segen
Wie einen gold'nen Teppich aus.
Waldmeister duftet an den Wegen,
Und Rotdorn streut die Blüten aus.

Nur Sonnenglanz und Himmelsbläue
Durchflirrt das kühle Blätterdach.
Der Wanderfalk mit hellem Schreie
Hält mich auf weichem Moose wach.

Nun er verstummt ist in der Schwüle,
Träum' ich verschlafen vor mich hin
Und träume, daß im duft'gen Pfühle
Ich selber Halm und Blüte bin . . .

Andererseits — und da dürfte sich wohl der Einfluß des Volksliedes bemerkbar machen — verdichten sich die Naturszenen zu kleinen Lebensbildchen, deren Grazie überdies einen bisher in Jacobowskis Lyrik fehlenden, liebenswürdigen und schalkhaften Humor enthält. Man könnte hierfür eine ganze Reihe von Liedern, „Ständchen", „Stelldichein" u. s. w. anführen, am sonnigsten erscheint mir „Kuckuck" (S. 85):

Am Fenster stand sie, in Träumen tief,
Als drüben vom Walde der Kuckuck rief.

Da horchte sie still aus dem Fenster hinaus:
„Liebster, wie lange bleibst du noch aus?"

„Kuckuck", so schrie es, und dann nicht mehr.
Sie summte: „Wenn ich ein Vöglein wär' . . ."

Und lachte, die Augen in blauem Glanz,
Und küßte das Brüderchen, ihren Hans . . .

Sehr gut vermag man mit dem übrigen Wesen Jacobowskis seine Vorliebe für das Idyllische zu vereinigen, das nach dem Lieblich-Anmutigen oder dem Elegischen sich entfalten kann; jenes tritt uns hauptsächlich in den stimmungssatten „Liedern an eine junge Frau", dieses in dem zartdunklen Cyklus „Martha", in einzelnen „Silhouetten", ganz besonders an dem einfachen und doch unsagbar rührenden Bilde „Die alte Jungfer" (S. 89 ff.) entgegen. Der Untergrund von Jacobowskis Wesen ist durchaus ernst, seine Schicksale, wenigstens in ihrer lyrischen Verwertung, müssen dazu beigetragen haben, diesen Ernst zu steigern, die Selbstzucht aber lehrte den Dichter, den extremen Pessimismus zu überwinden und auch in der Trauer bei der Wehmut stehen zu bleiben. Er nimmt sein Schicksal hin und trägt es geduldig, höchstens mit einem „Warum?" auf den Lippen (S. 143):

. . . Als ich zum ersten Sommertag erwacht,
Da harrte draußen schon die finst're Nacht.
Sah ich zum goldenen Sonnenlicht empor,
Schob grau die Regenwolke sich davor;
Und streckt' ich jauchzend meine Kinderhand
Zum Rosenstrauch, der ganz in Blüten stand,
Da wehrten Dornen meinem Übermut,
Und aus der Freude rann das rote Blut . . .

Die Schwermut ist still, gefaßt, sie sieht im Menschen freilich nur ein Blatt im Walde, sieht den Tod, der unter fröhlich wandelnden Menschen mit dahinschreitet, den Tod, der als imposante Phantasie auf der Mondsichel sitzt und aus seiner knöchernen Pfeife Seifenblasen auf die Erde herabschweben läßt, das Leben der Menschen; aber Jacobowski vergißt über dem Schatten das Licht nicht mehr. Das Leben betrachtet er, doch sucht er hinter dem Äußeren das Wesen, das wenigstens durchschimmert. Das Allegorische der früheren Sammlungen ist zurückgetreten und hat dem Symbolistischen Platz gemacht, das natürlich das Reale voraussetzt. Der kleine Cyklus „A la Pompadour" (S. 104 ff.) deutete zugleich an, wie sich Jacobowskis Eigenart weiter entwickeln konnte: die beiden Elemente seiner Lyrik, die ich geschildert habe, sollten sich durchdringen, das Symbolistische sollte zum Symbolischen werden, das heißt der Ideengehalt müßte nicht mehr nebenhergehen, sondern im Realen ganz eingeschlossen erscheinen. Wenn man etwa „Welträtsel" (Aus bewegten Stunden, S. 8) mit den „Faust-Stimmungen" (Funken, S. 17 ff.) und mit der „Geburt der Sphinx" (S. 174 ff.) zusammenhielt, so wurde der bedeutsame Fort-

schritt des Dichters recht sinnfällig, und doch hatte man den Eindruck, das damit noch nicht die letzte Stufe erklommen sei.

Dieser Ansicht gab ich nach dem Erscheinen der Sammlung „Aus Tag und Traum" sofort Ausdruck und fügte damals hinzu: „Hoffentlich gelingt es dem energischen Talente des Dichters, sich weiter zu bilden und zu läutern wie bisher." Jacobowski hat dieser Erwartung vollauf entsprochen, denn ein neuer Band Gedichte, den er vor kurzem unter dem Titel „Leuchtende Tage" (1899, Minden, Bruns) herausgab, bezeugt auf jeder Seite den fortschreitenden Reifeprozeß, die Erstarkung und Klärung des Lyrikers Jacobowski. Verschwunden sind die Gedichte, in denen sich die Reflexion regte, verschwunden die Allegorien, verschwunden die breiteren Parallelen zwischen Wirklichkeit und Idee. Durchgehend zeigt sich ein Streben, mit den einfachsten Mitteln zu wirken, die Sprache nur zu stimmungsvoller Bewältigung der Motive zu benutzen, alles lyrisch zu machen. Jacobowski verschmäht es nun, über den Wolken zu schweifen; mit festen Schritten wandelt er auf der Erde dahin, überzeugt, daß er so „auf lichtgewobener Brücke" in den Himmel geht (S. 6). Dafür wird er belohnt, indem die Erde ihm alle Schätze weist und vor seinen Augen durchsichtig wird. Seine Gedichte scheinen durchaus erlebt, weil eine Fülle von angeschautem Detail den unbeschreiblichen Reiz der Wirklichkeit hervorruft, weil alles sich in das Gewand der schlichten Natürlichkeit hüllt. Gerade darin verrät sich aber die sichere Kunst, zu der es Jacobowski gebracht hat. Es gelingt ihm, das Schwere mit dem Schein der Leichtigkeit, das Ernste mit dem Zauber der Heiterkeit, das Ungewöhnliche in der Form der Notwendigkeit auszudrücken, so daß man in den Gedichten dieser Sammlung den Abschluß seiner bisherigen Bethätigungen erkennt. Er hält sich nur in engen Grenzen, in kleinem Raum, in der prägnanten Situation; seine Gedichte sind nur kurz, sanglich, weil sie aber, in sich geschlossen, scharf gezeichnet, nur das Wichtige mit aller Deutlichkeit entfalten, gewinnen sie Tiefe, Perspektive, Größe. Mit wenigen Strichen eine Szene, ja, ein ganzes Lebensbild zu entwerfen, in knappen Worten ein Schicksal ahnen zu lassen, durch einige Andeutungen ein stimmungsvolles Ganzes vorzuzaubern, das versteht Jacobowski. Überall spricht ein leidengeklärtes Gemüt, das sich durchgekämpft, die Bitternisse des Lebens überwunden und Ruhe errungen hat. Der Dichter glaubt wohl (S. 224 f.), sein Herz sei hart geworden, hartgeschlagen von den Menschen, weil er's nicht mehr auf der Zunge trägt; aber in jedem Verse können wir sein vertieftes Fühlen merken. Man möchte für seine neuen Gedichte die Formel gebrauchen, sie seien objektiver geworden; das, was in seinem „Herzen"

und seiner „Seele" lebt, wird gleichsam hinausgestellt, als sei es nicht drinnen in ihm, sondern draußen in den Sachen. Da finden wir ein Gedicht, das wunderbar bewegt, „Meine Gräber" (S. 220):

Was ich an lieben Menschen hab',
Die wollen nichts mehr von mir wissen;
Die haben unterm Haupt ein Kissen
Und über sich ein finstres Grab.

Ein Dutzend Hügel abzugeh'n
Mit altem Leid auf all' den Wegen, —
. . . . . .
Es ist, um selbst sich hinzulegen
Und nie mehr aufzusteh'n.

Die bewegte Form, in der Jacobowski seinen Wunsch ausspricht, die Erwähnung des äußeren Erlebnisses: Besuch der Gräber, geben dem Ganzen ein objektives Aussehen. Noch stärker ist dies der Fall in „Szene" (S. 239):

Ein hungernd Proletarierkind,
Von einem Hunde halb zerrissen . . .
Das kommt, wenn wo zwei Mäuler sind
Und nur ein einz'ger Bissen.

Ich lese dieses Bild der Not
Und möcht' die Faust gen Himmel recken! —
Wem kann sein eig'ner Bissen Brot
Noch schmecken?

Ganz objektiv ist „Armes Mädchen" (S. 249);

Ein Bissen Brot,
Ein Stückchen Wurst,
Ein Glas voll Wasser
Für den Durst,
Ein Teller mit
Geblümtem Rand,
Und ich davor, so
Hand in Hand.

Mein Blick geht leer
Darüber hin.
Mir will es gar nicht
Aus dem Sinn,

Daß du mich gestern
Hast geküßt,
Und heut' schon bei der
Andern bist.

Der Abend kommt,
Ich spar' das Licht.
Zum bißchen Essen
Brauch' ich's nicht.
Und wie es schmeckt,
Es ist ja gleich,
Ist doch vor lauter
Thränen weich . . .

In der gleichen Weise behandelt Jacobowski auch das innere Erlebnis, wie „Trost der Nacht" (S. 17) zeigen mag:

Weiche Hände hat die Nacht,
Und sie reicht sie mir ins Bette;
Fürchtend, daß ich Thränen hätte,
Streicht sie meine Augen sacht.

Dann verläßt sie das Gemach;
Rauschen hör' ich, sanft und seiden;
Und den Dornenzweig der Leiden
Zieht sie mit der Schleppe nach.

In dem neuen Bande begegnen uns sehr viele Gedichte, deren Einkleidung episch genannt werden muß, obwohl sie lyrisch sind; hierher gehört die ganze Reihe, die Jacobowski in dem Abschnitt „Großstadt" zusammenfaßt, sehr vieles aus den Cyklen „Komtesse", „Profile", „Sonne", „Studentenzeit", „Martha", manches findet sich auch in den anderen Abteilungen. Ich greife mit Absicht „Furcht" heraus, weil es mir für Jacobowski besonders charakteristisch erscheint (S. 172):

Drei Kinderköpfchen, und Bett an Bett,
Daneben die eigene Ruhestätt';
Wenn sie von einem zum andern geht,
Das ist ihr Bangen, ihr Brot und Gebet.

Ein Bettelsmann kommt in die Heimat zurück . . .
Ich klopf' an die Thür, ich klopf' um das Glück . . .
Ein Rauschen spür' ich, als hätt' sie's gehört,
Mein wankender Schritt sie aufgestört.

Nun weiß ich, daß sie sich vom Kissen erhebt,
Das Herz ihr unter dem Hemde bebt, —
Auf und ab vor den Bettchen geht,
Zitternd, weil draußen das — Leben steht!

Zahlreicher als in den früheren Sammlungen sind sonnige Motive, der Band führt nicht umsonst den Titel „Leuchtende Tage"; auch das Glück wird wiederholt zum Ausdruck gebracht. Jacobowski hat eben den Pessimismus seiner ersten Zeit überwunden. Das schließt ihm freilich die Augen nicht für die traurigen Seiten des modernen Lebens; er schaut den „Reiter" Hunger (S. 181), dessen Lachen die Lacher verstummen macht, er schaut das Riesenweib Revolution, das im „Gartenkonzert" (S. 243 f.) auftaucht. Das Verderben der Großstadt wird in „Liese" (S. 250) gezeichnet, während „Im Nachtcafé" (S. 240), den Schmutz verklärend, aus der Gosse ein ergreifendes Stück Seelenleben holt. Rührende Szenen und Schicksale sind festgehalten und mit intimem Reiz gestaltet; ich möchte „Zeitungslektüre", „Radlerin" und ganz besonders „Jugendfreund" (S. 241 f.) hervorheben.

Die Legende „Vier Räuber" verdient wegen ihres gehaltenen Tons und der einfachen Linienführung beachtet zu werden, die Krone aber gebührt den tragischen „Szenen aus der Großstadt": „Der Soldat". Hier ist ein echt moderner Konflikt auf wenigen Seiten (253—278) zur ergreifendsten Wirkung gebracht. Ein Pommer, der von seiner weltabgeschiedenen Heimat als Alexandergrenadier nach Berlin kommt, lernt die Nähmamsell Liese kennen und verliebt sich in sie. Den Elternlosen hatte der Pastor seines Dorfes in strenger Pflichterfüllung erzogen und beim Abschied noch recht eindringlich vor den Sozialisten und Demokraten gewarnt. Liese jedoch ist Sozialistin, was den „dummen Hans" von ihr trennt. Sie schickt ihm ein sozialistisches Flugblatt „An alle Knechte im Soldatenrock" zu heimlicher Verbreitung in die Kaserne. Der anonyme Brief, von den Kameraden zu neckendem Scherz geöffnet, gelangt in die Hände des Leutnants, was eine Untersuchung gegen Hans zur Folge hat. Beim Verhör berichtet er alles wahrheitsgetreu, weigert sich aber, den Namen der Absenderin zu nennen, weil er sich erinnert, daß die Aufreizung der Armee zur Empörung mit jahrelanger Zuchthausstrafe geahndet wird. Er bringt sich also zum Opfer, um Liese zu retten, und wird zu fünf Jahren Festung verurteilt. Vor Antritt der Strafe knüpft er sich in seiner Zelle auf. Der Handlung wird man Konsequenz, Wahrscheinlichkeit und überzeugende Durchführung nicht bestreiten können. Aus den Verhältnissen der Gegenwart, aus den Pflichten und Zuständen unserer

Zeit folgt der Konflikt, äußerlich und innerlich. Der unerfahrene Hans ist eine tragische Gestalt, dessen Mannesehre mit seiner Soldatenpflicht in unlösbaren Widerstreit gerät; Naturell, Erziehung, zufällige Umgebung erklären sein Vorgehen. Die einzelnen Szenen bleiben im Rahmen, sind ganz modern, vor allem der Arbeiteraufzug am „ersten Mai", lassen manches nur ahnen, so der Abschnitt „Erinnerungen", und gewinnen doch tiefere Bedeutung.

Die neue Sammlung ist auch künstlerisch angeordnet und zeigt eine glückliche Steigerung, die uns immer höher führt; sie umfaßt die strenggesichtete Ausbeute der letzten vier Jahre, was Jacobowskis Lyrik betrifft. Seine bisherige Entwickelung vollzog sich hier so, daß er den Zug zum Pathetischen allmählich überwand, aus der Rhetorik zur Einfachheit, aus der Reflexion zur Anschauung, aus der Subjektivität zur Objektivität vordrang, bloß durch unverrücktes Weitergehen auf dem ihm eigenen Wege, von dem er als jüngerer Mann vielfach durch fremden Einfluß abgelenkt worden war. Eine gewisse Sorglosigkeit im Reim ist ihm noch geblieben, weil er, wie alle unsere jüngeren Lyriker, das bezeichnendste Wort wählt, trotzdem werden seine Verse immer musikalischer. Wir haben bei unserem Dichter das Gefühl, daß er sein Bestes nicht nur einer bloßen Gabe der Natur, sondern auch seiner strengen Selbstzucht verdankt. Und das macht seine Persönlichkeit so sympathisch.

Jacobowski hat auch auf anderen Gebieten seine Begabung wie den Ernst seiner Arbeit dargethan: als Epiker und als Dramatiker ist er mit Erfolg aufgetreten. Mit seinem ausgezeichneten Romane „Werther, der Jude" (Berlin 1892) that er einen glücklichen Griff in die modernen Verhältnisse und Kämpfe, um die „Judenfrage" in ihrem Einfluß auf ein feinfühlendes Gemüt darzustellen. Ich muß gestehen, daß ich noch jedesmal bei jeder neuerlichen Lektüre dieselbe tiefe, ergreifende Wirkung fühlte, wie beim ersten Male. Mag sich auch manches gegen die Komposition des Romanes einwenden lassen, wir müssen doch immer die Kunst, die Anschaulichkeit, den Stimmungsreichtum bewundern, durch die dieses Werk hervorragt. Die zergliedernde Psychologie ist ein Resultat philosophischer Schulung, zugleich ein Sieg poetischer Beobachtung, künstlerischer Intuition. Die Erfassung des Problems aber ist unzweifelhaft durch eigene schmerzliche Erfahrungen bedingt. Leo Wolff, der Sohn eines jüdischen Bankiers, fühlt sich in erster Linie als Mensch, dann als Deutscher und erst zuletzt als Jude. Jacobowski läßt diesen Vertreter der jungen jüdischen Generation einmal sagen (S. 153 f.): „Wir modernen jungen Juden . . . wissen, wie sehr, sehr viel Berechtigung der Juden-

haß hat, denn wir sind ja seit langen Jahrzehnten wieder die erste junge Generation, die in einer Umgebung von Haß aufgewachsen ist . . . . . Der Unterschied zwischen der alten und jungen jüdischen Generation ist für mich ein gewaltiger! Nur ist das eine geradezu tragische Komik der Weltgeschichte, daß die schuldlosen Jungen für die Alten büßen müssen. Der Mann, der Greis, der durch seine Thaten Feindschaft gegen die Juden erzeugt hat, er hat seelisch fast nichts unter dem Antisemitismus zu leiden. . . . Aber die Jugend! . . . Da liegt's! Die jungen, reinen, unbefleckten Seelen, die schuldlosen! Aber nicht genug, daß diese Jungen die Schuld der Alten am eigenen Herzen fühlen, nein, wenn sie ehrlich sein wollen, müssen sie die Schuld der alten Generation erkennen, müssen sie die partielle Berechtigung des Pessimismus zugeben. Und doch, die alte Generation stirbt jetzt nach und nach weg, aber der Haß bleibt." Und der Dichter läßt seinen Helden einen Blick auf die Zukunft werfen: „Ich erwarte alles von einer ethischen Besserung der einzelnen Juden. Ob meine Generation, der ich angehöre, sie schon in sich durchführen wird, ich weiß es nicht. Aber ich habe niemals einen sehnsüchtigeren Wunsch gehabt, als diesen! Vielleicht müssen wir noch den Dünger abgeben für eine folgende Generation. Es war ja oft so in der Geschichte, daß ein paar Generationen weggefegt werden mußten, ehe eine neue lebensfähig und lebensberechtigt war!" So spricht der junge Leo, der in seiner Seele den ganzen Zwiespalt der Zeit nachfühlt. So sehr er die Fehler erkennt, die einen allgemeinen Judenhaß hervorgerufen haben, so sehr er sich von diesen Fehlern frei weiß und in feinfühliger Empfindlichkeit alles Bedenkliche meidet, so sehr wird er doch durch das Hep-Hep-Geschrei im Innersten verletzt und identifiziert sich zu seinem Schrecken immer wieder mit den verfolgten Juden. Er meint einmal, wenn es sich um einen armen Christen und um einen armen Juden handelt, so sei er unwillkürlich gedrängt, sich auf die Seite des Glaubensgenossen zu stellen, obwohl er sich als Glaubenslosen erkennt. Leo ist überaus sensitiv, er vermag nichts leicht zu nehmen, quält sich selbst mit Zweifeln und Skrupeln, spürt als wahrer Künstler des Schmerzes den Quellen nach, aus denen ihm versteckte Qualen zuströmen.

Bei sich selbst möchte Leo die ethische Reform beginnen, aber er ist jung, Korpsstudent, unabhängig, von den Gefahren der Großstadt umgeben und hat eigentlich niemanden, zu dem er liebend aufschauen könnte. Sein Vater in Günthersthal ist ihm fremd, er versteht nichts von dessen Geschäften, ja, er hat die instinktive Angst, daß sie unter Leitung seines ihm verhaßten Vetters Siegmund Königsberger nicht den strengen ethischen

Forderungen entsprächen. Sein Jugendfreund und Korpsbruder Richard Manzow, in dem er den Prototypus des jungen Germanen liebt, weilt in Freiburg. Leos Herz schmachtet nach Liebe, nach Frieden. Da findet er Helene Ernesti, die Tochter eines kleinen Beamten, die sich ihr Brot als Ladenmädchen erwirbt. Dieser liebe Blondkopf, dieses entzückende, naive Geschöpf mit seiner Reinheit und Keuschheit thut es ihm an. Auch sie liebt ihn, und so verleben die beiden glücklichen Leutchen eine selige Zeit stiller Jugendliebe, in die sich freilich nach und nach heißere Wünsche mischen, besonders da durch das Eingreifen des neuen „Patentfuchses" Max von Horst den Kouleurbrüdern Leos geheime Liebe verraten und der Anlaß zu allerlei Ulk wird. Das Verhältnis zu Helene hat so lange ungetrübt bestanden und für Leo gerade wegen der Zurückhaltung, Unberührtheit und taufrischen Keuschheit einen besonderen Reiz gehabt. Mit geheimer Befriedigung sah er in seiner Wunschlosigkeit, die ihm nicht kampflos zu teil wird, den Beginn jener erträumten ethischen Reform. Nun aber stacheln ihn die Neckereien an der Kneiptafel auf, er erscheint sich allmählich schlapp, zu wenig schneidig und steigert sich mit heimlichem Widerwillen und unausgesprochenen Vorwürfen zu immer entschiedenerem Verlangen, bis er endlich bei der Alternative: „Alles oder Nichts" anlangt. Aber anfangs ist er nur in seinem Innern so energisch, sobald er seinem süßen Blondkopf gegenübersteht, findet er nicht den Mut zum Aussprechen seiner Gemeinheit. Das reizt ihn, macht ihn übellaunig gegen sich selbst und hart gegen die Geliebte. Der Widerstreit in seiner Seele wird immer quälender; einmal bei einem ihrer traulichen Stelldicheins in der kleinen Konditorei kann er eine derbe Zudringlichkeit nicht mehr zurückdrängen. Lene ist zuerst ganz starr, und da er seine Frechheit wiederholt, schlägt sie ihn ins Gesicht. Diese Mädchenheftigkeit beglückt eigentlich den sinnlich-übersinnlichen Freier im geheimen, aber er stachelt sich zu thörichtem Trotz auf, bleibt Helenen während der nächsten Tage fern und überwindet sich endlich, in einem Briefe das anzudeuten, was offen auszusprechen sein besseres Ich ihm verbietet.

Lange schweigt Helene, deren Liebe zu Leo mit ihrem Mädchenstolze ringt. Wochenlang ist die Verbindung der Liebenden unterbrochen. Die Osterferien stehen vor der Thür und sollen Leo in sein Heimatstädtchen bringen. Er schreibt einen Abschiedsbrief an Helene, die nun, von ihrer unsäglichen Liebe getrieben, in Leos Wohnung erscheint und die Seine wird. Nun bleibt Leo in Berlin und verbringt die Flitterwochen seines geheimen Bundes in steigendem Glück.

Bis hierher hat sich alles in Jacobowskis Roman mit voller Kon-

sequenz, in ununterbrochenem Zusammenhang entwickelt. Ereignisse und Charaktere stehen in Wechselbeziehung, einander ergänzend. Es werden neben der Haupthandlung noch mehrere Nebenaktionen mit Geschick exponiert. In Leos Heimat zieht ein Aktienunternehmen die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich, die Beteiligung des alten Wolff veranlaßt die Familien des Pastors Manzow und des Schuldirektors Dr. Berger, ihr ganzes sauer erspartes Vermögen in den Aktien anzulegen. Grethe Berger, die Tochter des Direktors, lebt bei einer Berliner Tante Max von Horsts in Pension und gewinnt neue Bedeutung für Leo. Das Korps „Guestphalia" beginnt unter Horsts Einfluß allmählich ins antisemitische Fahrwasser hineinzusteuern, so daß für Leo neue Kämpfe bevorzustehen scheinen. Nicht allen Motiven vermochte Jacobowski völlig gerecht zu werden, bei einigen begnügt er sich mit allgemeiner Andeutung, denn neben Leo gewinnt sichtlich immer mehr die Gestalt Helenes das Interesse des Dichters.

Direktor Dr. Berger ist mit seiner schönen zweiten Frau Erna von Günthersthal nach Berlin gezogen und setzt seine Teilnahme an Leo mit erneuter Lebhaftigkeit fort. Zwischen Leo und Grethe Berger herrscht ein geheimer Krieg, wie ihn nur ähnliche Naturen mit unbewußter Sympathie ausfechten können; zwischen Leo und Erna aber spinnen sich unwillkürlich Fäden an, die sie allmählich in Schuld verwickeln könnten. Erna, kokett, jugendlich und unbefriedigt in ihrer Ehe mit dem greisen Schuldirektor, scheint Leo, der ihr gegenüber merkwürdig befangen und jünglinghaft ist, nicht ungern zu sehen und absichtlich zu reizen und herauszufordern. Instinktiv ahnt Helene von dieser Seite die kommende Gefahr und wird eifersüchtig, was verschiedene Szenen und immer wieder die schönste Versöhnung mit Leo hervorruft. Der Roman wendet sich im zweiten und dritten Buche mehr dem Schicksale Helenens zu, das immer düsterer wird. Während Leo mit Bergers in Wannsee zum Sommeraufenthalt weilt und nur ab und zu nach Berlin kommt, um mit Helene beisammen zu sein, fühlt sie geheimnisvolle Anzeichen einer körperlichen Umwandlung und muß sich von ihrer Ladengenossin Flora, der Geliebten Horsts, sagen lassen, was sie mit steigender Angst ahnt, daß sie Mutter werden würde. Die Scheu hält sie zurück, Leo ihre Befürchtung mitzuteilen, weil sie vor der Enthüllung ihres Geheimnisses zittert. Mit zarter Hand und feinem Gefühl hat Jacobowski die Qualen des armen Mädchens gezeichnet, die sich steigern bis zu der Szene am Totenlager ihrer verlassenen Freundin Marie, bis zum Geständnis ihrer — unschuldigen — Schuld vor Mutter und Vater. Leo erscheint ihr als einzige Rettung, ohne daß sie sich klar machte, was sie damit meint.

Nun tritt aber an Leo eine furchtbare Prüfung heran. Das Aktienunternehmen bricht zusammen, das Geld der Aktionäre ist verloren, Direktor Berger wird aus Schreck über die Nachricht vom Schlage getroffen. Da eilt Leo, ohne sich von Helene zu verabschieden, fiebernd vor Aufregung nach Günthersthal, um sich Klarheit zu verschaffen, und erfährt zu seinem wahnsinnigen Schmerz, daß sein Vater, geleitet von Königsberger, dem Christenhasser, rechtzeitig seine Aktien verkauft, sein Geld gerettet und vermehrt hat, und daß sein verehrter Vater ganz wie Königsberger in diesem Börsenmanöver nur ein „feines" Geschäft sieht, während Leo darin einen moralischen Betrug erblickt, der freilich strafgerichtlich nicht geahndet werden kann. Nun fällt der letzte Schleier von seinen Augen, er erkennt, daß ihn eine unüberbrückbare Kluft von den Seinen trennt; nun ist alles aus! Die überreizten Nerven des jungen Mannes vermögen diesen Schlag nicht zu ertragen, Leo wird schwer krank und liegt wochenlang ohne Bewußtsein da. Vergebens schreibt ihm Helene, die von seiner Erkrankung nichts weiß, rührende Briefe, sie erhält keine Antwort und beschließt zu sterben. Ihr Abschiedstelegramm an Leo drückt noch einmal ihre Liebe schlicht und mädchenhaft aus. Langsam kehrt bei Leo die Genesung ein, sein Erstes ist ein Brief an seinen süßen Blondkopf; er wird ebensowenig abgesandt wie die weiteren, da Leos Vater und Vetter Helenes Briefe geöffnet und unterschlagen haben und die Entdeckung bis nach Leos vollständiger Herstellung hinausschieben wollen. Eines Tages aber erhält Leo ein Schreiben seines Korps, das man ihm als ungefährlich nicht vorenthält. Es erteilt ihm den Rat, aus der Verbindung auszuspringen, wenn er nicht ausgeschlossen werden will, und bringt als Beilage von Horsts Hand eine Zeitungsnummer. In ihr steht die Nachricht von Helenes Selbstmord, der als Leos Schuld ausgegeben und antisemitisch ausgebeutet wird; Leo erscheint gebrandmarkt, und auch sein Vater ist nicht vergessen. Mit ausgesuchter Bosheit wurde die Zeitungsnotiz abgefaßt und Leo zugeschickt. Nun ist wirklich alles aus. Leo greift zur Pistole und macht seinem Leben ein Ende.

Mit Recht hat Jacobowski seinen Helden einen Werther genannt. Leo ist wegen der übermäßigen Empfindlichkeit dem realen Leben nicht gewachsen; er ist theoretisch eine Kampfnatur, praktisch aber zaghaft, energielos. Sein Ideal, die ethische Reform der Juden (nicht des Judentums), vermag er nicht einmal an sich zu verwirklichen und lädt die Schuld auf sich, nur aus Schwäche, keineswegs aus Schlechtigkeit. Das vernichtet ihn schließlich. Der Konflikt in Leo steigt zu voller Tragik

auf, doch auch Helenes Geschick muß mehr als traurig genannt werden. Die Verquickung der Liebestragödie mit der ethischen kann man durchaus billigen, wenn man auch nicht verkennt, daß sie sich in dem Roman einigermaßen bedrängen. Aber eben diese Bedenken vergißt der Leser, weil die Kämpfe so verständlich und menschlich, die Träger der Handlung so klar geschaut und so ergreifend gezeichnet, die Szenen von Leben und Poesie erfüllt sind. Jacobowski bewies auch hier trotz seiner vierundzwanzig Jahre eine merkwürdige Reife und, was besonders hervorzuheben ist, einen Zug zur Größe, weil er aus den Banden des „Berliner Romans", dem er manches dankt, zum poetischen Bewältiger einer bedeutsamen Zeiterscheinung strebt. Er vermeidet die Gefahr, sich von der Milieuschilderung überwältigen zu lassen und über dem beobachteten Material die Hauptsache zu vergessen. Nur die Szene mit der Kellnerin Mieze und ihren zwei kleinen Brüderchen bleibt eine folgenlose, ausschließlich der Illustration dienende Episode, zwar wirkliche „Caféhauspoesie", wirkungsvoll und rührend, trotzdem unnötig. Das Schicksal von Helenes Freundin Marie dagegen bildet eine Parallelhandlung und greift bedeutsam ins Ganze ein. Auch die Studentenszenen sind nicht unwichtig für den Zusammenhang.

Einer von Leos Korpsbrüdern, Schliff, genannt Faß, entwickelt als Weiberkenner aus dem ff, die Berliner Geschäftsmädels wollten gar nichts anderes, als gewonnen werden. Wenn sich da einer „wie ein Esel" benimmt, so hat er nur das Nachsehen, denn „dann thut es ein anderer" und das „Mädel" lacht hinterher den „Dämlichen" noch tüchtig aus. Helene ist nun freilich nicht „so Eine", doch deutet diese „erfahrene" Rede des bemoosten Hauptes eine mögliche Auffassung an: die humoristische. Sie begegnet uns in Jacobowskis köstlichem Berliner Idyll „Anne-Marie" (Breslau 1896).

Die Erzählung ist als Brief des Referendars Erich Günthert an seine Schwester Thea, die Frau des Rechtsanwalts Walther Parlow, adressiert und gewinnt durch diese Form ihren leicht humoristischen Charakter. Erich arbeitet nach seinem Examen als Volontär bei seinem Schwager und wohnt auch bei ihm. Nun wird Anne-Marie Kühn, die ein Freund Walthers seinem besonderen Schutz empfohlen hat, bei ihm für die Arbeit an der Schreibmaschine angestellt. Sie macht sofort einen tiefen Eindruck auf Erich, das nahe Beisammensein führt die beiden einander näher, bis sie lichterloh in Liebe brennen und mit Küssen, Umarmungen und unschuldigen Zärtlichkeiten nicht sparen. Wie aber Walther mit den Seinen aufs Land geht und Erich als seinen Stellvertreter

zurückläßt, glaubt dieser junge Held die Pflicht zu haben, Anne-Marie zu schützen, und bringt es mit dem Aufgebot seiner ganzen Kraft wirklich dahin, sich von dem Mädchen fern zu halten. Er ist zu anständig und moralisch, um an ein bloßes „Verhältnis" zu Annie zu denken, er ist zu sehr „Zauderer", als daß er das „Mädel" zu seiner Frau machen möchte. Trotzdem ihn alles zur Geliebten zieht, trotzdem sie ihn mit offenen Armen anlockt, bleibt er standhaft und freut sich über den Triumph seiner Moral. Annie aber mit der erwachten Sinnlichkeit des Weibes kann ihm seinen Kampf nicht nachfühlen, ja, sie dankt ihm seinen Sieg über das sinnliche Verlangen nicht im geringsten. Er glaubt, er sei „jeder Zoll ein Held", beim Rückblick auf die Sommermonate freilich kommt er zur Überzeugung: „jeder Zoll ein Narr!" Da das Mädchen sich von Erich verschmäht halten muß, heiratet sie den ersten Besten, der sie will, Erich aber verkriecht sich ins Ostseebad Kahlberg, um seine Schmerzen zu überwinden. Das gelingt ihm endlich im Anblick der schönen Natur, in der Stille des kleinen Ortes, und so hat er sich in seinem Innern wenigstens die Idealgestalt seiner Geliebten rein erhalten.

Der Kampf zwischen Neigung und Pflicht, ein echt Schillersches Thema, ist aus einem Motiv entfaltet, das vom Naturalismus mit besonderer Vorliebe behandelt wurde. Aber Jacobowski führt es aus dem Schlamm in die Höhe, aus Nebel und Dunst in freie Luft, und bringt eigentlich eine Vereinigung des Alten und des Neuen, indem er von beiden das Beste nimmt. Es ist ein Stück modernen Lebens, aber — sagen wir es gerade heraus — unter eine bestimmte Idee gestellt. „Schmerzen machen gut und frei", der siegreich bestandene Kampf gegen die niederen Triebe hebt das Individuum. Auch künstlerisch bedeutet das Berliner Idyll einen Fortschritt, da es das Motiv ungebrochen, in schönem, einheitlichem Verlauf behandelt. Der Ton ist so schlicht, der Charakter des Briefes so glücklich festgehalten, daß wir ein klares Bild des Schreibers, der Adressatin, ja, ihrer ganzen Umgebung bekommen, daß wir mit diesen Menschen rasch vertraut sind und sie lieb gewinnen. Und da uns alles von dem einen der Beteiligten erzählt wird, ergiebt sich für Anne-Marie nur ein Reflex ihrer Seelenregungen; wir sehen sie mit den Augen des Liebenden und ahnen nur, daß ihr Verlangen weiter geht, daß hinter der Harmlosigkeit, die Erich voraussetzt, vielleicht Berechnung bei dem Mädchen steckt; wir ahnen und vermuten, aber weil wir nichts Genaues erfahren, bleibt ihre Gestalt ideal. Darin erkenne ich ein besonderes Geschick von Jacobowskis Novelle. Er suchte die Schranken zu durchbrechen, die von Zeit und Zufall in der epischen Gattung errichtet waren.

Im Drama bewährte sich Jacobowski sofort als einer, der nicht auf der breiten Heerstraße mitschlendert, sondern neue Wege zu entdecken versteht. Seine Komödie in drei Akten „Diyab, der Narr" (Berlin 1895) behandelt einen sonnigen Stoff, märchenhaft, aber sinnvoll und tiefsinnig; sie führt uns zu einem Araberstamm der Sahara, dessen Scheikh Khalem zwei Söhne von einer Araberin und einen, den ältesten, von einer weißen Frau hat. Dieser, Diyab, ist ein Ironiker nach der griechischen Terminologie für komische Charaktertypen; seine Vorzüge versteckt er, spielt den Narren und wird allgemein verkannt. Man glaubt, ihn betrügen zu können, aber er ist listiger als die anderen; er läßt sich vieles bieten, aber im stillen hofft er, daß seine Zeit kommen werde; er scheint nichts zu sein als ein Rinderhirte, doch in ihm lebt Mut und Kraft, Witz und Stärke, verborgen im Walde hat er sich zum kühnen Krieger ausgebildet. Alles verkennt ihn, nur der Freund Omar weiß von seinem Wert, und das liebende Auge Zadijas dringt durch die krause Hülle zum Kern seines Wesens, ahnend und fühlend. Und der Augenblick kommt, da Diyab durch die That beweisen kann, was in ihm steckt. Die Tuaregs überfallen Khalems Hirten und rauben seine Herden. Khalem ist fern, weil er seines Alters wegen einer Versammlung der Scheikhs den Verzicht auf seine Würde vorbringt: Sadi, sein großsprecherischer Sohn, schickt den Bruder Mansur, einen schwachen Gecken, den Räubern nach, weil er hofft, den Nebenbuhler um die Scheikhwürde und um die Hand der reichen Waise Zadija loszuwerden, wenn Mansur fällt oder sich feig erweist. Wirklich flieht Mansur als erster, da ihn der riesenhafte Tuaregsführer Yesoba bedroht, und bewirkt auch die Flucht der anderen; vergebens will der tapfere Omar und der Heldenknabe Ibrahim stand halten, sie werden mit fortgerissen und grämen sich über ihre Schande. Nun aber besteht Diyab den Tuareg Yesoba, nimmt ihm den Raub wieder ab und zwingt ihn, zwei Tuaregs nach Kauar zu senden und bloß Khalem selbst Bericht zu erstatten; er nennt sich nur Khalems Sohn. Alles meint darum, Sadi sei der Sieger, bis die Wahrheit ans Licht kommt, Diyab der Nachfolger seines Vaters und der Gatte Zadijas wird.

Diyab ist eine Figur voll Leben und Wahrheit, kein Theaterheld und doch eine sehr wirksame Rolle; den verstorbenen Friedrich Mitterwurzer hätte man sich am liebsten als Darsteller für Diyab gewünscht. Die Feuerprobe der Aufführung hat das Stück übrigens an verschiedenen Orten mit Erfolg bestanden. Es läßt sich denken, daß die bunten poetischen Szenen auf der Bühne gut wirken, besonders, weil sie mit Geschick in ansteigender Linie bis zu der bewegten und fast grandiosen Schlußszene

vor Khalem führen. Für reiches äußeres Geschehen ist gesorgt, das, abwechselnd in Heiterkeit und Ernst, nur das Gewand der inneren Vorgänge wird. Die Charakterzeichnung, die Sprache, der Bau zeigen Gewandtheit, nur eines stört, daß die Szenen ein paarmal Berichte über das sind, was wir selbst mit angeschaut haben. Diyabs Verstellung bedingt zudem eine gewisse Gleichförmigkeit der Beleidigungen, mit denen er bedacht wird. Aber im ganzen kann das Urteil über Jacobowskis ersten dramatischen Versuch nur günstig ausfallen. Schon die Wahl des Stoffes muß hervorgehoben werden. In einer Zeit des Naturalismus, in der niederdrückende Bilder des gegenwärtigen Lebens das Theater beherrschten, trat ein Dichter auf, um mit den Mitteln der in Deutschland so seltenen Komödie ein romantisches Thema zu behandeln. Und alles scheint darnach angethan, daß wir hinter dem Stoff symbolische Bezüge vermuten dürfen. Diyab ist der Sohn einer Deutschen, einer Christin, einer Vertreterin des Monogamismus. Darum wird er verachtet, darum steht er seinem Volke fremd gegenüber. Bei den mohammedanischen Arabern des Stückes sind die Christen so verachtet, wie — die Juden in Deutschland. Man kann Beziehungen des Stückes zu modernen Regungen finden, man kann es allegorisch deuten, aber nichts zwingt uns eine bestimmte Auslegung auf. Das Werk ist nicht allegorisch, sondern symbolisch, es gemahnt an weitere Perspektiven, doch dient es ihnen nicht zu bloß verstandesmäßiger Einkleidung. Der Ritt ins romantische Land brachte schöne, erfreuliche Beute, die lockenden Tiefsinn hinter den heiteren Formen der Komödie barg. Der Dichter wurde zu seinem Stoffe wohl durch die Studien geführt, die er aus Anlaß seines bedeutsamen Versuchs zu einer Entwickelungsgeschichte der Poesie angestellt und zuerst in dem Buche „Die Anfänge der Poesie" (1890) festgehalten hatte. Für weitere Arbeiten über die Poetik der Primitiven, die noch nicht abgeschlossen sind, aber durch verschiedene wichtige Zeitschriftenaufsätze vertreten werden, hat er sich mit Berichten über Afrikanervölker bekannt gemacht und seine Vertrautheit mit den fernen Zuständen, mit den Verhältnissen und Anschauungen gewonnen, die nun auch den Poeten wieder zur Verwertung lockten.

Das beweist ein Sittenbild aus Nordafrika „Der kluge Scheikh" (Breslau 1897), in dem Jacobowski die grausame Rache des Hamed von El Kantarah an seiner ungetreuen Gattin Fatthûme erzählt. Sie hatte schon vor ihrer Ehe mit dem Scheikh den armen Dichter und Hirten Ben Aïssa geliebt, wurde dann aber Hameds Gattin, da ihr Geliebter den Kaufpreis von 200 Franken für das Mädchen nicht aufzubringen vermochte. Nun betrügt sie ihren Mann, der nach den Gesetzen seines

Stammes die Treulose töten könnte; dann aber würde der Schlaue und Geizige den hohen Kaufpreis verlieren und sich der Blutrache von Fatthûmes mächtiger Familie aussetzen. Deshalb zwingt er sie, ihre Schuld einzugestehen, Ben Aïssa zu heiraten, nachdem er sie ihrem Vater Mustapha zurückgeschickt und den Kaufpreis wieder erhalten hat; er zwingt nach einem Jahre die von allen Gemiedene, aber an Ben Aïssas Seite glücklich Lebende, mit ihm schön zu thun, und liefert sie dadurch der Rache des Gatten, und diesen selbst, der sie getötet hat, dem Zorne der Ihren aus. „Klug" hat er gehandelt, aber der alte Sidi Ali el Kebir, der Schriftgelehrte, sagt ihm ins Gesicht: „Wenn Du am Tage des jüngsten Gerichts über die Brücke der Gläubigen gehst, ich sage Dir, Scheikh, bei Allah und dem heiligen Propheten, fallen wirst Du in den Rachen der Hölle, in den Rachen der Hölle wirst Du fallen!" Der Reiz dieser fremdartigen Charakterstudie liegt in den sorgfältig abgetönten Szenen, in der geschickten Verwendung der fernen Sitten und Landschaftsmotive, in der stimmungsvollen Zeichnung der Menschen und des Lebens. Auch hier ruht über dem Ganzen ein Hauch von Humor, der uns über die Grausamkeit des Grundthemas hinweghilft. Die Zurückhaltung, das Gemessene, die fast steinerne Ruhe, die nur in bedeutsamen Augenblicken von der Leidenschaft durchbrochen wird, wirken stark auf den Leser und nötigen ihn, mit künstlerischer Spannung dem Verlaufe der Handlung zu folgen. Auch dieses kleine Werk verriet wieder, daß der Dichter nicht zu den Gewöhnlichen gehöre. Wenn er uns gleich in eine ferne, fremdartige Welt versetzt, er hat uns in seiner Gewalt und vermittelt uns ihr Verständnis, weil er sie mit poetischer Kraft durchdringt und uns menschlich nahe rückt. Der Phantasie räumt Jacobowski ihr Recht ein und darin kann er sich der Zustimmung aller Einsichtsvollen sicher wissen. Wieder bewährt er sich als ein Vermittler, denn er behält die Errungenschaften der modernen Kunst bei und wendet sie bei einem exotischen Stoff mit dichterischer Freiheit an.

Eine ganze Reihe von Koloritstudien, die in Farbengebung und Linienführung gleich vortrefflich sind, gab Jacobowski in dem schmucken Hefte „Satan lachte . . . und andere Geschichten" (Leipzig 1898). Märchen, Träume, Phantasien voll intimen Reizes, voll Tiefsinn, aber mit klarstem Realismus dargestellt, echte Gebilde der neuen Romantik. Der Dichter hat hier in Prosa manches Motiv näher ausgeführt, das er schon in seinen Gedichten flüchtig gestreift hatte. Wir dürfen daraus schließen, daß sie ihm nicht ein Spiel des Witzes, sondern Lebensresultat sind. In den zehn Skizzen des Bändchens werden die verschiedensten Zeiten und

Gegenden, die mannigfaltigsten Ton- und Stilarten lebendig, um auf engem Raum doch in sich geschlossene Kompositionen zu bringen. Am stärksten tritt das Problem „Weib" hervor, das von allen Seiten mit Liebe, Ironie und Haß behandelt wird. Nur drei Skizzen beschäftigen sich mit anderen Themen, die eine „Ob Könige sterben" giebt in Form eines phantastischen Traumes Bilder verschiedener Regenten, die andere „Der schlauste Dieb" als Geschichte aus Siam eine Satire der Steuerwirtschaft, die dritte „Wie ich einmal den lieben Gott vergessen" als Jugenderinnerung den Eindruck, den ein Buch mit Berichten über die Bauernschindereien auf eine lebhaftes Gemüt ausübt. Die Selbstverständlichkeit, mit der alles Phantastische erwähnt wird, die Plastik der Szenen, der wohlgewählte, jedesmal trefflich passende Vortrag üben eine tiefe Wirkung aus. Das warmempfundene Berliner Idyll „Mein blinder Freund", durch das wir an den Cyklus „Martha" in den „Funken" erinnert werden, erzählt die Geschichte einer Jugendliebe und verbindet damit das Motiv des Todes in vielfachen Formen; der Friedhof ist als Hintergrund gezeichnet. Hier spielt das Weib seine sittigende Rolle und erscheint in reizvoller Naivetät und warmem Gefühl. Die beiden „Träumereien aus Alt-Berlin", veranlaßt durch die bekannte Szenerie der letzten Berliner Gewerbeausstellung, kleiden die Liebe historisch und kulturhistorisch ein und entwerfen zwei Berliner Schicksale von 1525 und 1738 mit einer Feinheit, einer Stimmung, daß man ganz eingelullt wird von dieser Poesie. Mit wenigen Strichen stellt Jacobowski die Zeit und Menschen anschaulich hin und erweitert die Träume zu ganzen Lebensbildern. Der Brief „Parfüm" leitet aus einer scheinbaren Kleinigkeit die Wendung im Verhältnisse zwischen der Aristokratin und dem Plebejer ab und bringt den tiefen Konflikt zwischen ästhetischem Genießen und praktischer Arbeit als Symbol getrennter Weltanschauungen. „Allerlei Liebe" dagegen stellt Tier- und Menschenleben im Kontrast dar und verwertet mit milder Ironie die verschiedene Auffassung der „Liebe", wenn es sich um — Zwergpapageien, sogenannte Inseparables, und um russische Trunkenbolde handelt; die Vermenschlichung der Tiere durch die treue Liebe, die Vertierung der Menschen durch den Schnaps bilden einen schreienden Gegensatz. Am reifsten sind die beiden Skizzen, die das Heft beginnen und schließen. „Frau Viehhändler Aspasia" läßt durch Sokrates in sinnvollem Gespräch die Doppelnatur des Weibes hervortreten; dieselbe Frau, die an Perikles' Seite für alles Hohe, Bedeutende, Große begeistert ist und zu männlicher Weisheit hinaufwächst, begnügt sich dann, die Gattin des Lysikles zu werden. „Das Weib ist die Finsternis des Mannes,

der Mann das Licht des Weibes." So war auch Aspasia am hellen Tage die Freundin des Perikles und blieb des Sokrates weise Lehrerin; wenn der Mond leuchtet, dann ist sie die Frau Viehhändler Aspasia.

Noch schärfer wendet sich die Paradiesesgeschichte „Und Satan lachte . . ." gegen das Weib. Der Herr setzt den Mann ins Paradies und übergiebt ihm die Herrschaft darüber, die bisher der Satan inne hatte; Satan verzweifelt, bis er die neue Genossin Adams sieht und sofort für sich gewinnt. Die erste Lüge kommt von ihren Lippen, heimlich macht sie über den schlafenden Adam hinweg mit Satan ein Rendezvous „morgen am Baum der Erkenntnis" ab. Und Satan lachte: „Mein ist das Weib, drum ist auch die Erde mein!" Dieses Gedicht in Prosa erhebt sich durch den Reichtum seines Gehaltes, durch den Wechsel seiner Stimmungen, durch die Klarheit seiner Anschauung bedeutend über die anderen Skizzen und imponiert dadurch, daß ein Werk der Kleinkunst, des poetischen Ciseleurs, monumental wirkt. Wieder fällt an Jacobowski der Zug ins Große, Bedeutende jedem mitfühlenden Leser auf. Es ist wie ein Vorspiel jenes großen Romans, mit dem die bisherige Thätigkeit des Dichters schließt, denn von einem Trauerspiel „Heimkehr" ist bis jetzt nur eine kurze Probe (1897) in einer Zeitschrift erschienen.

Mit seinem „Loki" (1899) hat Jacobowski den entscheidenden Schritt in die große Kunst gemacht; er hat den Erweis gebracht, daß ein Roman in Prosa ein poetisches Kunstwerk sein und wie ein Gedicht wirken könne. Einen Roman schrieb er, aber den „Roman eines Gottes". Die riesenhaften Phantasien unserer nordischen Mythologie gaben ihm den Stoff, den er mit Freiheit, Kraft und Kühnheit gestaltete. Und wie in einem Brennpunkt sammeln sich in diesem Werke die verschiedenen Ausstrahlungen von Jacobowskis Wesen. Loki, der Einsame, in seiner Jugend durch den Haß der Göttinnen gequält, wird hart, verlernt das Lachen und überwindet die unendliche Sehnsucht nach dem Sonnenwesen. In Balder ahnt er die Ergänzung seiner eigenen Persönlichkeit: „Güte, Liebe, Geduld, Freundlichkeit, Schönheit . . . alles in Balder; und Haß, Feindschaft, Jähzorn, Feindlichkeit, Seltsamkeit . . . alles in ihm." Ausgeschlossen ward er von allem Glück, nun schließt er sich selbst aus, um sich sein Reich zu errichten, unabhängig von der übrigen Asenwelt. Scheu sind die Götterkinder vor ihm zurückgewichen, da er ihnen zum erstenmal nahte, nun, da sie herangewachsen, erhält er sie in der Scheu vor seiner geheimen Kraft und zukunftkündenden Kenntnis. Mit seiner Geburt zieht in Walhall ein neuer Geist, ein Geist des Ernstes, der Todesahnung ein. Loki ist die Kraft der Verneinung, der Kritik, des Unfriedens; darum muß

seine Wirkung ein Doppelgesicht zeigen; zerstörend kann sie sein, aber auch fördernd, verderbenbringend, aber auch umbildend. So erscheint er im Roman. Den Asen gegenüber als Revolutionär, den Armen und Elenden gegenüber als Agitator. Aber wenn wir auch geneigt sind, die Hauptfigur des Romans und ihre Thaten auszulegen, wir haben es nicht etwa mit Allegorien oder Personifikationen zu thun. Auch die übrigen Personen, die erscheinen, sind keineswegs nur Träger von Ideen, nicht einmal ausschließlich Typen, sondern trotz ihrer Göttlichkeit Individuen; aber natürlich spielen tiefere Gedanken immer mit. Jacobowski hat im allgemeinen den Charakter der nordischen Götter gewahrt, nur bei Loki, dieser rätselhaftesten Gestalt der Walhalla, hat er sich große Freiheiten gestatten können, ja, er hat den Ausgang, den zwei von Hermann Hendrichs Bildern andeuten, vollkommen weggelassen. Das Problem ist vermenschlicht worden. Loki ist ein Gott, aber er leidet, fühlt und handelt wie ein Mensch, was notwendig war, um ihn uns nahe zu bringen. Den drei Göttinnen, die ihn während seiner Kinderzeit voll Haß und Widerwillen pflegten, erwidert er mit Haß; an der alten Sigyn, die ihn zuerst das Glück des Mitgefühls erfahren ließ, hängt er mit Treue. Nanna liebt er, doch sie wird Balder zu teil, und von da an steht Loki den übrigen Asen in offener Feindschaft entgegen. Seine „Streiche" richten sich wider die dunklen Seiten im Leben der Asen; so folgt er Odin zur Hütte des Schmiedes Olaf, wo der Göttervater die Liebe Brechtas genießt; so verhöhnt er Thor, der aus Rache, weil ihn Freyja verschmäht hat, seine Magd Sif mit dem braun-rötlichen Haar zur Gattin wählt. Sif sehnt sich nach dem goldenen Haar der Asenfrauen und läßt sich von Sigyn zu einer Zauberei beschwatzen, die ihr und Thor zur Schmach wird. Die jüngste Walküre, Kara, den Liebling Odins, bringt er dahin, daß sie bei ihrem Helden Harald Hardhor bleibt, um ihm mit Verzicht auf ihre Göttlichkeit als Gattin anzugehören. Auf der Erde hetzt er die Stände gegeneinander: die Bauern gegen die Jarle, die Sklaven gegen beide. „Haß wider die thörichten, fatten Götter" streut er aus, die Armen wollen Götter, die Verständnis für sie haben, keine Götter für Edelinge. Am furchtbarsten ist Loki, da er Balders Schwester Freyja, die ihn liebt, ins Verderben zu den Zwergen schickt; sie will das Brisingenhalsband, von dem ihr Sigyn gegen den Lohn ewiger Jugend verkündigt: „Wer es sich um den Hals legt und dazu aus reiner Lippe lächelt, siegt über Götter und Riesen, Zwerge und Menschen." Aber da es sich Freyja dadurch erkauft, daß sie vier Nächte bei den vier Zwergen Alfrigg, Berlingr, Dvalinn und Grerr verweilt, kann sie nicht mehr mit reiner Lippe lächeln

und ist doppelt betrogen. Nun bricht die Feindschaft in Walhall aus, da Loki trotzig allen Asen Hohn bietet, aber von Balder nur mit dem Sonnenblick hinausgewiesen wird.

Balder kündet ein Traum, daß er durch einen Pfeil sterben werde; sollte das geschehen, so beschließen die Asen, lachend und jauchzend in Freiheit zu Hel hinabzusteigen. Frigg aber ersinnt eine List, die Balder retten soll; sie mit Freyja und allen Getreuen wandert durch die neue Welt und bindet alle Bäume und Sträucher, Riesen, Menschen und Zwerge durch heilige Eide, daß sie Balder nicht schaden wollen. Alle leisten den Schwur, nur ein Mistelstrauch ist noch zu binden; auf dem sitzt aber Loki und höhnt die erscheinende Freyja, so daß sie von dannen weicht und vergißt, jenen Strauch in Eid zu nehmen. Aus dem Holze des Mistelstrauchs schnitzt Loki einen scharfen Pfeil. Man glaubt Balder gefeit, und wirklich fällt ein Eschenspeer, den ein trunkener Knecht in Walhall übermütig gegen Balder wirft, kraftlos zu Boden, ohne dem Liebling aller zu schaden. Auch Thors Hammer kehrt in die Hand des Werfenden zurück, ohne nur Balders Haar zu berühren. Da schleudern die toll gewordenen Einherjer ihre Waffen gegen Balder, der unverletzt bleibt. „Ein Pfeil folgte zuletzt; niemand sah von wem. Der schoß mit einem eigenen, klagenden Ton durch die Halle, daß die Asen und Einherjer aufhorchten und seinem schnellen Laufe mit den Blicken folgten.“ Er trifft Balder in die Kehle und tötet ihn. Auf dem Schafte stehen die Runen Lokis.

Dem toten Balder rüsten die Asen das Totenschiff, in das sie alle sich setzen; jauchzend wirft Odin die Fackel in den aufgestapelten Reisighaufen, der die ganze Mitte des Schiffes ausfüllt, jauchzend die Walküren den Brand in Walhall. Hoch in den Wolken trifft sich das befreite Lachen der Götter und ihrer Walküren. „So konnten nur Götter lachen, die selig im Glück waren und befreit im Herzen.“ Lokis Triumph ist dahin. Noch lebt aber das Baldervolk auf Erden. Da hetzt Loki den Bauernführer Halfdan, dessen Volk in Finsternis, Not, Hunger und Schuld dahinlebt, gegen die Sonnensöhne. Herein brechen die wilden Horden in die Idylle des Sonnenreiches mit Raub, Mord, Schrecken, und „Balder ist tot!“ schreit eine fremde Stimme. Die Sonnensöhne fallen, aber nicht Schmerz und Verzweiflung liegt in ihren Todeszügen, nur Staunen, unendliches Staunen. Die letzten Edelleute haben sich in Balders Halle zusammengedrängt, auch dahin stürmen die Bauern und lassen auf Lokis Anstiften dem Hunde Halfdans Königsehren erweisen. Am entweihten Throne vorüber müssen die Edlen wandeln, dem Hunde zu huldigen. Alle thun es, endlich kommt ein Jüngling; er führt sein

Weib an der Hand, und das Weib preßt einen Säugling an die Brust, dem ein tückischer Bauer die Stirn geritzt hat, so daß von der weißen Haut ein rotes Kreuz sich abhebt. Fest und durchdringend sieht der Jüngling den Hund an, so daß das wilde Tier gebändigt ihm die Füße leckt. Stumm zwingt der Jüngling durch seinen mächtigen Blick die Bauern und verläßt mit allen Edlen die Halle. „Ein Leuchten liegt über ihnen und leitet ihren Pfad.“ Da schreit Loki auf, nun kennt er sein Schicksal: „Das ist Balders Sohn! Balder ist nicht tot! Balder lebt, . . . ewig wie ich . . ., stärker als ich . . ., Balder der Sonnensohn! . . . Weh mir! . . .“

Wie man aus dieser Analyse sieht, ist ein bedeutender Stoff behandelt, der sich nicht in den Niederungen der Unterhaltungslitteratur hält, sondern in das Erhabene der Dichtung strebt. Die beiden Mächte, die alles beherrschen, Licht und Dunkelheit, treten einander gegenüber, um den ewig währenden Kampf auszufechten. Es sind großartige Gestalten, Szenen und Konflikte, die Jacobowski vorführt, er umfaßt nicht mehr die kleine, sondern die große Welt und erhebt sich weit über das, was er bisher geschaffen hat. Seine früheren Werke gleichen Vorarbeiten zu diesem „Roman“, man wird die Fäden nicht übersehen, die von ihnen zu „Loki“ führen. Einen Abschluß bildet diese Dichtung, aber keineswegs den Schluß von Jacobowskis Entwickelung. Vielleicht ist schon bei meiner Wiedererzählung aufgefallen, daß der Kampf zwischen den Sklaven und den beiden anderen Ständen durch den Kampf zwischen den Bauern und den Balderssöhnen nicht ganz glücklich noch einmal aufgenommen ist, daß also die Komposition noch etwas zu wünschen übrig läßt. Ein paar kleinere Bedenken bleiben, was die sonst sehr wirksam verwendete Sprache betrifft; auch bei der psychologischen Entfaltung möchte man vielleicht einiges schärfer gefaßt wissen, vor allem das Verhältnis zu Nanna und Freyja, dann den Antagonismus Lokis und Balders. Aber die Leistung muß mit tiefem Respekt vor dem Autor erfüllen; sie ragt aus der modernen Produktion sehr bedeutsam hervor, geht ihre eigenen Wege, unbekümmert um die Strömungen des Tages, und weist so auf das Bleibende.

Wenn wir die Thätigkeit Jacobowskis als Dichter überblicken, so wird sein Ringen nach hohen Zielen deutlich hervortreten, sein ernstes Streben, nicht leichten Erfolg zu erwerben, sondern sich genug zu thun. Dieselbe strenge Arbeit, verbunden mit reichem Wissen, auch auf entlegeneren Gebieten, mit kühner, aber wohl disziplinierter Kombination und wissenschaftlicher Phantasie ist auch den ästhetischen und litterar-

historischen Untersuchungen Jacobowskis nachzurühmen, so seinen schon genannten „Anfängen der Poesie“ (1890), so seiner methodischen Darstellung des Einflusses von Shakespeare auf Klinger (1891). In zahlreichen Beiträgen zu den verschiedensten Zeitschriften hat er überdies Proben seiner weit ausgedehnten Belesenheit, seines guten Geschmacks und seiner warmen Anteilnahme an allem Guten erbracht.

Ludwig Jacobowski darf daher mit vollem Recht zu den Bedeutendsten aus der jungen Generation gerechnet werden. Er ist ein Ringender, der ruhig aber sicher vorwärts schreitet, unbekümmert um die Schlagworte, unbeeinflußt durch das Parteigezänk. Er ist modern und doch unmodern, lernt, wo es etwas zu lernen giebt, arbeitet an sich und an seiner Weltanschauung, verliert sein Ziel nicht aus dem Auge, strebt ihm zu mit Sehnen im Herzen, sein Blick umfaßt die reale Welt mit voller Schärfe, doch erhebt er sich immer wieder zum Ideal.

Unwillkürlich stellt man an den Dichter die höchsten Anforderungen und fragt sich bei jedem neuen Werke: Was folgt nun?

Carl Busse.

* 12. November 1872.

Carl Buffe.

Und vom Himmel das leuchtendste Stück
Blieb in den Blicken der Menschen zurück.

Am 12. November 1872 wurde zu Lindenstadt in Posen Carl Busse geboren; schon als Schüler begann er durch sein dichterisches Schaffen die Aufmerksamkeit der litterarischen Kreise wie des größeren Publikums auf sich zu lenken und hat dann bis zu seinem rätselhaften Verstummen eine Thätigkeit entfaltet, die geradezu Staunen erregen mußte. Man faßt es kaum, daß ein so junger Mann neben dem Kampfe ums Dasein, neben der Sorge um die fachliche Bildung eine solche Masse größerer und kleiner Werke zu vollenden vermochte, daß ein unbekannter Jüngling aus dem fernen Osten des Reiches nur durch eigene Kraft und durch seine reiche Begabung so rasch in die erste Reihe der dichterischen „Jugend" vorrückte und sich einen angesehenen Platz unter seinen Genossen errang. Und doch läßt es sich nicht leugnen, Carl Busse gilt heute bereits als einer der am meisten beachteten jungen Lyriker.

Man braucht sich aber keineswegs den Kopf darüber zu zerbrechen, wie ein solcher fast unerhörter Erfolg möglich war; die Thatsache läßt sich so einfach wie möglich erklären: Carl Busse ist eben ein wirklicher Dichter; er steckt durch und durch voll Poesie, aus jeder Fingerspitze springt gleich elektrischen Funken die Fülle süßer, unwiderstehlicher, hinreißender Poesie. Das Geheimnis seines Erfolgs liegt in seiner Jugend, in der glücklichen Gabe, nichts anderes sein zu wollen als jung, das heißt begeistert, wagemutig, einfach und schlicht, persönlich und selbstverständlich, das Herz auf der Zunge, zufahrend und anpackend, selbst auf die Gefahr hin, zu jung zu erscheinen. Es ist ein großer Zauber, jung zu sein, es ist eine glückliche Gabe, sich vor der eigenen Jugendlichkeit nicht zu fürchten, und diese Gabe besitzt Carl Busse wie kein Zweiter aus Deutschlands neuem Geschlecht.

Gerade zu einer Zeit, da wieder das Drama im Mittelpunkt des

Interesses steht, da die erbittertsten Kämpfe der jüngeren Generation um die Bühne ausgefochten werden, tritt Busse, der „geborene Lyriker", vor das Publikum, lyrisch in Versen und in Prosa, jünglinghaft lyrisch, aber merkwürdig geschlossen und sicher. Man denkt unversehens an das köstliche Wort der Frau Rat Goethe: „Kunter mit dem Teufel, ohne ihn lange zu begucken!" Busse guckt nicht herum, er schaut aus klaren, gesunden Augen in die Welt, und dem Sonntagskinde schließt sich allenthalben ein Schatz von Farbe, Glanz und Pracht, von stimmungsvollster Poesie auf. Er sucht nicht lange herum, er spricht geradezu, giebt nur das Naheliegende, aber was er anfaßt, das funkelt und leuchtet, das ist durchflutet von einem goldigen Schein.

Busse hat wohl bis jetzt noch nicht viel nach Stoffen gesucht, von allen Seiten strömten sie ihm zu, er nahm sie nur auf; aber er lernte nach und nach, den guten Stoff vom minderwertigen zu unterscheiden, er zeigt strengere Selbstzucht, indem er nicht mehr, wie im Anfang seines Wirkens, den Reichtum seiner Poesie an alles und jedes verschenkt, indem er darnach ringt, seine Kraft zusammenzufassen und nicht weiter in kleine Skizzen zu zersplittern. Man kann genau verfolgen, wie er allmählich fortschreitet, nicht von sich weg, das könnte nur vom Übel werden, nein, nur so recht zu sich zurück. Dadurch verrät er, daß er nicht nur ein Kind des Glückes, sondern auch daneben ein Künstler ist, nicht jung allein, sondern auch männlich.

Er hat mit Gedichten und kleinen Farbenstudien begonnen, scheinbar kunstlos aus dem Geschauten, Erlebten, manchmal auch aus dem Erlernten und Übernommenen die Stimmung gelöst und dann dieses stimmungsvoll Gewordene schlicht und einfach mit kurzen, sicheren Strichen hingezeichnet. In seinen „Gedichten", von denen nun schon die fünfte Auflage vorliegt, erfreute jeden Kenner die recht lyrische Begabung, entzückte jeden Leser die einschmeichelnde Melodie der Verse, setzte jeden die Kraft des Gestaltens, die Klarheit der Zeichnung in Erstaunen. Was er gab, war nur das Nächstliegende, das Vertraute, Wohlbekannte, aber wie er es gab, ward es so neu, so köstlich, so persönlich. Seine ersten Prosasachen, die Novellen und Skizzen „In jungen Jahren", schmeichelten sich durch den Reiz der Farbengebung ein, versagten aber zum Teil durch die Stoffe und die Sprunghaftigkeit der Psychologie. Die ganze Sekundanerhaftigkeit verrät am besten das Phantasiestück „Auf dem Eise", eine geradezu unmögliche Icherzählung eines Mörders und Selbstmörders bis zum Augenblick des Todes, aber so voll phantastischer Stimmung, wie ein Blatt von Max Klinger, so reich an Landschaftszauber, wie alles von Busse. Wenn diese Studien auch

nur abgeriſſen, hingeworfen ſind, ſie verraten die Kunſt des Dichters in der Mannigfaltigkeit, mit der ein und dasſelbe Motiv von den verſchiedenen Seiten angefaßt wird. So ſtudiert der Maler das Naturobjekt. Man beachte nur eine Kleinigkeit: wie verſchiedene und bezeichnende Schilderungen des Schweigens dem Dichter zur Verfügung ſtehen, wie ſcharf und mannigfaltig ſeine Ausdrücke für die Färbung des Himmels ſind.

Auch Buſſes erſter Roman „Ich weiß es nicht; die Geſchichte einer Jugend" (1892) zeigt einen ähnlichen Charakter, wie die erſten Novellen: reinſte Poeſie in den meiſten Szenen und Schilderungen, entzückende Charakteriſtik im einzelnen, lebensvollſte Anſchaulichkeit der Figuren, dabei aber ein plötzliches Fallenlaſſen der Motive, ein faſt ſchrullenhaftes Hereinzerren pſychologiſch-phyſiologiſcher Krankhaftigkeit und damit ein verletzend unerwarteter Abſchluß, der ſich auch künſtleriſch nicht rechtfertigen läßt. Buſſe hatte etwas unternommen, was über ſeine damalige Kraft ging, er war freilich erſt neunzehn Jahre alt! Wer in ſolcher Jugend zwei ſo verſchiedenartige Mädchenfiguren wie Manya und Staſia in Szene ſetzen kann, wem ſolche Szenen gelingen, wie das Wiederſehen der Jugendgeliebten Witold und Staſia, oder wie der Brautſpaziergang, bei dem nimmt man eine gewiſſe jugendliche Unbeholfenheit gern in den Kauf, ja, man freut ſich ihrer, denn es iſt nichts ſchrecklicher als eine Jugend, die nichts mehr zu lernen hat.

Zunächſt wandte ſich Buſſe der Novellette zu, der kurzen Erzählung, die auf wenigen Seiten einen Stoff völlig bewältigt. Er konnte darin den Reichtum ſeiner Erfindung erweiſen, konnte die verſchiedenen Seiten ſeines Talents entfalten, war aber freilich der großen Gefahr aller short stories ausgeſetzt, ſprunghaft, abgeriſſen zu werden. Die Sammlung enthielt einige reife Proben nicht gewöhnlicher Charakteriſierungskunſt, beſonders ein wahres Kabinettſtück tiefgefühlten Humors „Doktor Bäffchen", das etwas an Hans Hoffmanns Schulgeſchichten erinnert, ſie brachte Drolliges wie Ergreifendes und vermied das Gewaltſame, Blutige, das ſich in den erſten Novellen und im Roman recht verwunderlich ausgenommen hatte. Buſſe bekannte ſich in der einleitenden Skizze, ausdrücklich im Gegenſatze zu den Moderichtungen, als ein Idealiſt, der von der Kunſt das Befreiende, Verſöhnende, höchſte Harmonie verlangt. Das Streben nach dieſer Harmonie verkündigt er als ſein Evangelium, indem er beſcheiden hervorhebt, daß in dieſen „Stillen Geſchichten" manches noch unklar, vom ungeſtümen Drang der Jugend brauſe; er fühle aber, wie alles immer ſtiller und klarer werde. Damit hat er deutlich ſein Kunſtprinzip ausgeſprochen.

Ein etwas zu breit geratener, nur in einer Zeitschrift erschienener Roman „Jadwiga", der einen Deutschen auf einem polnischen Gute vorführt und ihn ganz spielhagenisch mit der Herrentochter Jadwiga zusammen- und wieder auseinanderbringt, ist für Busses Entwickelung trotzdem bedeutsam. Darin gelangte der Dichter zum ruhigen und klaren Ton der Erzählung, den er bis dahin noch nicht gebraucht hatte, darin versuchte er mit einem größeren Apparate, mit einer bedeutenderen Personenzahl zu operieren, und rang er mit einem wichtigen Problem, das er freilich nicht bewältigte, weshalb er den Roman vielleicht nicht weiter verbreitet. Das Problem war, den Widerstreit von nationalem Wesen und menschlicher Neigung, die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen dem national fühlenden deutschen Manne und dem national fühlenden polnischen Mädchen, die Versuche, die Kluft zwischen ihren Naturen zu überbrücken, die aber immer bestehen bleibt, also ein künstlerisches Problem, nicht wie im ersten Roman ein physiologisches. Das zeugt für die wachsende Klarheit Busses über die Aufgabe des Romans und ist ein wichtiger Schritt vorwärts.

Der nächste Roman Busses, „Jugendstürme" (1899), behandelt auch ein Problem, das künstlerisch noch sehr wenig verwertete Motiv von der Eifersucht des Sohnes auf die Liebe der Mutter, von den Kämpfen in einem Jünglingsherzen, das im Innersten getroffen wird, da seine angebetete Mutter dem Andenken an den verstorbenen Mann untreu werden und ihre Liebe zwischen dem Sohn und einem zweiten Gatten teilen will. Das allmähliche Entstehen des Konflikts, der Ausbruch mit seinen leidenschaftlichen Szenen, dann aber die langsam sich einstellende Klärung und Versöhnung hat Busse mit Sicherheit und vollständig ausreichender Breite auf einem überraschend engen Raume dargestellt. Zum erstenmal hat er in den „Jugendstürmen" ein größeres, geschlossenes Kunstwerk geschaffen und so auf dem Boden der Erzählung das erreicht, was seine Gedichte von Anfang an ausgezeichnet hatte: die strenge Einheitlichkeit. Da sind jene Sprünge vermieden, die selbst in seinen kürzeren Geschichtchen, ja, sogar noch in seinen „Träumen" (1895), wenn auch seltener, zur Fortführung der Erzählung nötig wurden; jetzt ist ein ununterbrochener Verlauf des Geschehens gewonnen, und das Ganze zerfällt nicht mehr in einzelne herausgerissene Szenen. Darin sehe ich den Hauptfortschritt des Dichters, denn alles andere, die immer größere Beherrschung der Sprache, die noch mehr hervortretende Einfachheit, die auch seine „Neuen Gedichte" (1896) schmückt, das immer klarere Herausarbeiten der Motive, all das war bei einem solchen Dichter selbstverständlich. Nach dem Roman schien

jeder Zweifel verschwunden, ob Busses Kunst seiner Begabung entspreche, man durfte nun hoffen, daß ihm auch bei einem größeren Ganzen die neu errungene Gabe nicht verloren gehen werde.

Bisher hatte das Lyrische bei Busse stark überwogen, ja, es hatte vielleicht in der Prosa zu sehr vorgewaltet. Wenn man recht deutlich den Unterschied zwischen der lyrisch märchenhaften und der bei allem Gefühlsanteil episch festeren Prosa sehen will, dann lese man die „Träume", wo der Jugendtraum „Lucie Löwe" einen ganz anderen Ton anschlägt, als die übrigen. Und wenn man etwa einen oder den anderen von Busses zahlreichen Aufsätzen in Zeitschriften oder noch besser seine treffliche litterar-historische Einleitung zu seiner geschmackvollen Auswahl „Neuere deutsche Lyrik" (1895) oder sein ernstes Buch über Novalis liest, wird man seine Prosa in einem neuen Gewande, der wissenschaftlichen Toga, sehen und doch wieder die ganz persönlichen Züge dieses Stils erkennen. Busse hat so im Laufe seiner zwar kurzen, aber raschen dichterischen Entwickelung auch gelernt, die Form mit dem Stoff in Einklang zu bringen, den Stil nach den verschiedenen Forderungen abzutönen; mit anderen Worten, er gewann auch im Stil immer mehr Herrschaft über die Kunst, ohne die kein Dichter bleibende Wirkung erzielen kann, über die Kunst nämlich, auch das einzelne geschlossen und einheitlich zu gestalten.

Das zeigt sich am besten an zwei Novellen, die gerade durch ihre Verschiedenheit eine Probe des Könnens sind; ich meine „Die häßliche Wikta" mit ihrem etwas grausamen und doch so ergreifenden Stoff, der uns auch in Clara Viebigs Dorfgeschichte „Die Schuldige" begegnet, und die „Kleinstadtliebe". Lebenssehnsucht und Lebensmattigkeit werden behandelt, aber nicht so sehr als Gegensätze, denn als verschiedene Brechungen ursprünglicher Kraft. Enttäuscht werden beide, die Fordernden wie die Entsagenden, ihre Schicksale folgen aus ihrem Naturell und ergeben sich mit vollster Konsequenz. Busse hat es verstanden, diesen zwei Kunstwerken innere Form zu verleihen und auf verschiedenen Wegen das Ziel geschlossener Erzählung zu erreichen. Auch sein neuer Roman „Höhenfrost" (1897) ist trotz seiner Ausdehnung auf drei Bände, trotz wesentlicher Gebrechen in der Anlage — der Anfang z. B. exponiert andere Konflikte, als der weitere Verlauf dann bringt — trotz ungelöster Zweifel, die sich aus den Verhältnissen einzelner Personen, aus dem Charakter Paul Härtels vor allem, ergeben, ein Beweis für Busses Fortschritt. Die Probleme sind vertiefter und mannigfaltiger als in den früheren Werken, Kämpfe der Gegenwart werden künstlerisch verwertet, einzelne Personen,

zumal Graf Rudi Trautendorf, Ulla Frank und Rosi Baranthin, sind geradezu lebensprühend, einzelne Szenen, in erster Linie die entzückende Nachtszene auf dem Teiche, sind glänzend erfunden. Hervorzuheben ist auch die Beschränkung auf eine verhältnismäßig kleine Zahl von Figuren, die deshalb alle für das Ganze notwendig werden. Ich leugne keineswegs, daß mich dieser Roman nicht durchweg befriedigt hat, daß mich mancherlei darin stört, weil es sich etwas verstaubt ausnimmt, zu sehr an Vergangenes erinnert, trotzdem erscheint er mir als Abschluß des bisherigen Ringens und Suchens bei Busse, als ein bedeutsamer Häutungsprozeß, aus dem sich vielleicht auch für den Epiker die gewünschte Form ergeben wird. Denn die Entwickelung des Dichters ist durchaus ebenmäßig und zeigt sich in dem Streben, still und klar zu sein.

Busse zwingt seinen aufmerksamen Leser unwillkürlich zu einem persönlichen Verhältnisse; so sehr man sich der einzelnen Leistung freut, noch größer ist das Interesse für den Dichter, der sie zu stande gebracht hat. Ja, man wird das Gefühl nicht los, daß alles bisher Geleistete bei Busse nur auf weiteres vorbereite, daß man es nicht an sich, sondern nur als Zeichen für die fortschreitende Entwickelung zu betrachten habe. Dabei kommt das einzelne Werk vielleicht zu kurz, der Dichter aber kann nur gewinnen, denn man wendet einen Maßstab ihm gegenüber an, der als schönstes Lob gelten kann: man faßt ihn auf als eine Persönlichkeit!

S. Hoechstetter.

* 15. August 1873.

S. Hoechstetter.

Auf den Trümmern versunkener Illusionen muß man neue Ideale erbauen.

Zu Beginn des Winters steigt die papierene Flut, die in bunter Mischung Gutes und sehr viel Schlechtes dem Vergessen zuführt, seltener der Erinnerung, immer höher und höher; fast beängstigend häufen sich die Novitäten auf dem Lesetisch, werden in den Schaufenstern der Buchhändler ausgestellt und harren der Käufer und der Leser. Wie ins Schlaraffenland muß man sich durch dicken Brei durchfressen, daß einem gewissenhaften Mann Hören und Sehen vergeht. Man zieht aus dem Bücherstoß auf gut Glück Band um Band. Wie viele Nieten! Wieviel Enttäuschung, auch bei bekannten Namen von Autoren und Verlegern! Wem Poesie eine heilige Sache ist, der wird besonders bei den Romanen nur zu oft mit Bitterkeit erfüllt und vielleicht verführt, eine Generalverurteilung vorzunehmen, sich überhaupt nicht mehr um sie zu kümmern. Um so größer ist dann aber die Freude, wenn man einen Band aufschlägt, aus dessen Seiten plötzlich ein wirklicher Dichter zu uns spricht, aus dessen schwarzen Buchstaben uns mit eins leuchtend und beglückend eine volle Menschenseele anblickt. Man liest mit steigender Spannung, wie weit das Gelingen gehen werde, man freut sich immer mehr, je tiefer man in den Zauber eines Künstlerherzens schauen darf, und hat schließlich zu dem Autor ein persönliches Verhältnis gewonnen, das man nie mehr abbricht.

So ist's mir mit einem Buche gegangen, das im Verlage von Schuster & Loeffler 1898 unter dem etwas gesuchten Titel: „Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung, die Geschichte einer Jugend. Roman" erschienen ist und S. Hoechstetter zum Verfasser hat. Zwei frühere Romane, die auf dem Schmutztitel des neuen Werkes angeführt sind, waren mir noch nicht zu Gesicht gekommen; ich wußte nicht einmal, ob sie einer

männlichen oder weiblichen Feder entstammten. Erst aus Sophie Patakys „Lexikon deutscher Frauen der Feder" (I, S. 364) und aus E. Brausewetters „Meisternovellen deutscher Frauen" (II, S. 129 ff.) erfuhr ich später, was Kürschner und Brümmer nicht boten, daß wir es mit einer Sophie zu thun hätten. Aus dem Werke selbst konnte man höchstens zu der bescheidenen Frage geführt werden, ob nicht eine Dichterin zu uns spreche.

Sie begann ihre Thätigkeit mit dem sozialen Roman „Die Verstoßenen" (1896); er ist nicht gut komponiert, zerfällt in einzelne, nur lose verbundene Szenenreihen und hält die Themen zu wenig fest. Mit einem Konflikt der Stände setzt das Werk ein, da sich zwischen dem bürgerlichen Dr. Zeno Gleichen und der Aristokratin Malve von Orffen in Heidelberg ein Verhältnis anspinnt, und beide das Herz aneinander verlieren. Trotzdem verlobt sich Malve nach dem Wunsch ihrer Mutter, einer geborenen Freiin von Kilpingen, mit dem reichen Grafen Carlot Urfeld. Enttäuscht, im Innern vernichtet, scheidet Zeno von Heidelberg; wie er sich durchringt, wird nicht erzählt. Wir begegnen ihm wieder in Rothenhaus bei seinem Bruder Philipp, einem Landwirt, bei dem gleichzeitig aus Berlin nach einem erfahrungsreichen Versuch, sich in einer Stellung zu behaupten, seine Schwester Marie eintrifft. Zeno und Marie sind von ähnlichen Idealen geleitet und ziehen nach München, um dort durch eine Zeitschrift „Die Verstoßenen" für ihre Ideen zu kämpfen und den „bewußten Idealisten", eine Art Nietzeschen Übermenschen, erziehen zu helfen. Die Erfahrungen, die sie hier sammeln, sind traurig genug. Marie leidet unter der Existenz als freie Schriftstellerin, die sie vogelfrei erscheinen läßt. Der Rechtsanwalt Dr. Evora, dem sie nicht ganz abgeneigt ist, betrachtet sie nicht als Dame, sondern als eines jener Mädchen, mit dem ein „Verhältnis" anzuknüpfen wäre. Die Zeitschrift hat keinen Erfolg, weil sie sich dem Parteigetriebe fern hält und völlig unabhängig ihr Ziel erreichen möchte. Entmutigt geben die Geschwister nach empfindlichen pekuniären Verlusten das Organ auf und kehren nach Rothenhaus zurück. Hier zieht sich Zeno den Typhus zu und springt bei einem der Fieberanfälle aus dem Fenster, so daß er tot bleibt. Zu spät taucht nun die Gräfin Malve Urfeld in Rothenhaus plötzlich auf, von Sehnsucht und Liebe getrieben. Mit harten Worten weist Marie die Frau, die an Zeno so übel gehandelt hat, aus dem Trauerhause. Marie denkt an Selbstmord, aber die Häßlichkeit des Todes, die sie vor Augen hat, zwingt sie zum Leben.

Trotz den Ungeschicklichkeiten im Bau, trotz dem Zufall, der Zenos Leben endet, macht der Roman tiefen Eindruck. Vor allem gelang es der Dichterin, die Personen lebendig zu gestalten und unser Interesse für sie zu erregen. Ein Hauch echter Poesie liegt über dem Ganzen ausgebreitet, einzelne Szenen sind höchst stimmungsvoll. Wir haben es eher mit einer Romanskizze als mit einem Roman zu thun, da das Büchlein nur 128 kleine Seiten umfaßt; aber es verheißt Besseres für die Zukunft.

Der nächste Roman S. Hoechstetters „Max Mühlen. Die Geschichte einer Liebe" (1897) hat ähnliche Mängel und ähnliche Vorzüge. Wieder ist die Komposition nicht ganz einwandfrei, obwohl sie größere Geschlossenheit zeigt, wieder bleiben einzelne Sprünge und Risse im Bau, der Konflikt nimmt einen anderen Verlauf, als die Exposition vermuten läßt. Aber von neuem gewinnt uns die Charakteristik, die satte Stimmung der einzelnen Szenen, interessieren uns die Personen mit ihrem Glück, ihren Kämpfen und Leiden. Max Mühlen, ein Protestant, wird in Reichenhall, wo er sich als Rekonvaleszent aufhält, mit der eifrigen Katholikin Elisabeth Roger bekannt. Vom Mitleid zur Liebe vollzieht sich bei ihr eine psychologisch durchaus notwendige Entwickelung; nur ihre katholische Gläubigkeit erfüllt sie mit Zweifeln, die ihr der Cooperator von St. Zeno löst. Sie soll als Gattin versuchen, den Protestanten zu bekehren. Nun folgt sie dem geliebten Mann auf sein Gut Eickhof und wird so glückselig an seiner Seite, daß sie ihr Gelübde vergißt, sich ganz verliert und ihren Gatten anbetet. Da jedoch ihr erstes Söhnchen Alfred einer Gehirnhautentzündung erliegt, sieht Elisabeth darin eine Strafe Gottes und wird in diesem Wahne durch den ehemaligen Beichtvater, der Kaplan geworden ist, bestärkt. Nun wendet sie sich voll Entsetzen von ihrem Gatten ab, plagt sich mit den gräßlichsten Vorstellungen und verfällt allmählich in religiösen Wahnsinn, so daß sie in eine Anstalt gebracht werden muß. Der vereinsamte Max klammert sich an Elisabeths junge, frische Halbschwester Marianne, er betet sie an wie etwas Heiliges, wie sein Ideal, und glaubt wohl, daß er sie liebe. Sie aber neigt sich seinem Freunde, dem Dr. Alfred Gröbenstein zu. Unterdessen stellt sich bei Elisabeth langsam die Genesung ein, aber nur so weit, daß sie die Anstalt verlassen kann, um ins Kloster St. Zeno bei Reichenhall einzutreten. Sie will von Max die Scheidung erlangen. Nun könnte Max, frei von der Fessel der Ehe, eine neue Verbindung schließen, da geht ihm plötzlich der Gedanke an die Vergangenheit, an alles Leben auf, das er mit

Elisabeth geteilt hat, und er ahnt, daß in ihrem Verhältnis etwas Unauflösliches vorhanden ist. Auch Elisabeth wird durch den Anblick des kleinen Achinger Lenz, der seines Vaters schlichtes Grab schmückt, während die traurigen Nonnengräber nur von vergessenen Existenzen sprechen, zu demselben Gedanken geführt, so daß eine Wendung zum Guten für die Zukunft erwartet werden kann.

Die Lösung kommt etwas unvermutet, der Konflikt aber ergiebt sich mit vollster Notwendigkeit, und das Zusammenleben der Neuvermählten mit seinem reinen Glück verweist schon auf das folgende Werk.

Durch diesen dritten Roman, den ich zufällig zuerst las, wurde es mir sofort zur Gewißheit, daß ein echter Dichter ihn geschaffen habe. Daß ich durch ihn nicht die Bekanntschaft eines „neuen Dichters", wie ich mit einigem Zweifel sagte, sondern einer „neuen Dichterin" gemacht hatte, verschlägt natürlich nichts und erklärt vielleicht die geringen Mängel der Komposition. Jedenfalls wurde ich nicht bald von einem keineswegs einwandfreien Roman so bezaubert, wie von dieser Geschichte einer Jugend. Es liegt besonders über dem zweiten Teil eine geradezu märchenhafte Schönheit; man liest nicht mehr, man erlebt mit; eingelullt in zauberische Stimmung, sieht man die zwei glücklichen Menschenkinder vor sich in greifbarer Wirklichkeit, nicht als Geschöpfe der Phantasie. Die Dichterin erzwingt sich Glauben, sie hält uns so völlig in ihrem Bann, daß alle kritischen Zweifel schweigen, so lange wir ihr lauschen, daß wir glücklich sind über all das sonnige, wonnige Glück. —

Der Stoff des Romans ist nicht groß, öffnet aber weite Perspektiven durch ein Ruhen in Nietzsches Anschauungen. Die Form ist alles. Ein Moderner spricht zu uns, „Jens Peter Jacobsen, dem großen Toten", wird das Buch gewidmet. Vielleicht darum ward es bei aller Modernität so köstlich unmodern. Die Romantik taucht auf, schafft sich aus dem neuen Material, mit den neuen Mitteln, der neuen Sprache wieder ihr entzückendes Reich, strahlend in Schönheit, leuchtend im Glanz einer unrealen und doch so realen Märchenwelt. Ist Eichendorff neu erstanden? Geht der Ritt wieder ins alte romantische Land? Werden neuerlich die Luftschlösser lebendig, in denen glückliche Menschen hausen? Macht es nur der Kontrast zu allem Elend, dem wir in letzter Zeit so häufig begegneten, daß wir aufatmen bei dieser Poesie? Worin liegt das Geheimnis, das seine rätselhaften Augen vor uns aufschlägt und mit einem Lächeln wie aus einem entzückenden Traum uns anblickt?

Im Inhalt kann es nicht eigentlich liegen, denn er ist keineswegs bedeutend. Ein junger Künstler, Ulrich Gernot, unruhig zwischen Malerei und Poesie hin und her getrieben, schließt mit der fast gleichalterigen Schriftstellerin Leonore Westmarck Freundschaft, während seine Seele nach dem ausguckt, was sie vollständig zu erfüllen vermöchte. Er lernt einen anderen jungen Dilettanten, Tim Römer, kennen und verlebt mit ihm und Leonore schöne Zeiten bei einer alten Gräfin Hedwig Rothenstein, die auf ihrem einsamen Schloß die Jugend um sich haben will. Nach dem Tode dieser Gräfin — er hat sich indes für die Malerei entschieden und in München die ersten Erfolge erstritten — sieht Ulrich bei Leonore das Bild ihrer angebeteten Freundin Florence von Brand, und sein Schicksal ist entschieden. Er eilt nach Worms, wo Florence mit ihrer rastlos umherreisenden Mutter für einige Zeit Standquartier genommen hat, lernt das über die Maßen schöne Mädchen kennen, betet sie bald an; auch Florence, die intellektuell ungewöhnlich gereift, körperlich aber etwas zart und in ihrem Gefühlsleben fast hypersensitiv ist, verliert während des drei Wochen währenden Beisammenseins ihr Herz an Ulrich, ohne daß es jetzt schon zu einem Geständnis käme. Nach einem halben Jahr eifriger Arbeit in München erhält Ulrich den großen Staatspreis und wagt nun, um Florence zu werben. Er verlobt sich mit seinem Ideal, doch wird eine zweijährige Wartezeit bestimmt. Während dieser Zeit stirbt Frau von Brand, so daß fast die zwei Jahre um sind, ehe Ulrich seine geliebte Florence in das „Malerhaus" unter den grünen Tannen des Thüringer Waldes als Gattin heimführen kann. Nun verleben die beiden eine märchenhafte Idylle. Karl Max, wie die Gattin ihn nennt, und Hedda, wie er Florence tauft, rücken sich innerlich immer näher. Er staunend, daß ihm so viel Schönheit allein zu eigen gehört, sie bewundernd, da sich ihr die Schätze seiner Persönlichkeit enthüllen. Sie leben sich fast ineinander ein. Ich kann mich nicht erinnern, jemals eine so verklärte Darstellung der Flitterwochen gelesen zu haben. Mit schämiger Keuschheit verbindet sich tiefe Intimität. Die Welt ringsumher versinkt, das Malerhaus, dieser entzückend poetische Winkel, ist ein Gebilde der beiden Märchenkönigskinder, die es bewohnen, ein Jahr lang in immer wachsendem Glück. Dem Künstler gehört die Schönheit so vollständig, daß Florence fühlt, wie sie sich an ihren Karl Max verliert, unrettbar, mit ihrem ganzen Ich in ihm versinkt. Aber auch er geht auf in der Liebe, er arbeitet nicht mehr, er malt und schreibt nicht, alles außer ihr ist ihm gleich-

gültig, entwertet, nur ihre Liebe will er, nur sie anbeten. Nun hat das Märchenglück seinen Höhepunkt erreicht, Florence ahnt, daß eine Steigerung für sie Zwei nicht mehr möglich ist, daß sie eigentlich nicht mehr in sich, nur in ihm lebt, daß ihre Individualität tot, in ihn übergegangen ist. Ein Herabsinken von dieser Höhe vertrüge sie nicht, darum scheidet sie freiwillig von hinnen: „Wen die Götter lieben, den lassen sie jung sterben."

Ulrich ist zum Leben verurteilt; sie hat ihm das Versprechen abgenommen, seinen Namen berühmt zu machen. Aber vorerst fehlt ihm jede Kraft, sich aufzuraffen. Als ihn Sehnsucht nach der Schönheit erfüllt hatte, da war er im stande gewesen, zu ringen, auch wenn er seine volksbeglückenden Ideale nicht zu verwirklichen vermocht. Nun aber, da ihm nach dem innigsten Besitze die Schönheit wieder verschwunden ist, überkommt ihn todeskalte Verlassenheit. Gelähmt in seinem Willen, unfähig zu einem Entschluß, träumt, sinnt, grübelt er dahin, versteinert er im Schmerz. Der alte Hausverwalter wendet sich in seinem Mitleid mit dem verzweifelnden Herrn an Tim Römer um Hilfe. Tim eilt ins vereinsamte Malerhaus und erkennt bald, daß Ulrich nicht gesunden könne, wenn ihn mit immer gleicher Gewalt die ganze Umgebung an das verlorene Glück gemahnt. Er trifft den rechten Ton, beschwört den Freund, sich doch lieber eine Kugel zu gönnen, als in solcher Weise sich hinzumorden, und bestimmt ihn wirklich dazu, aus seinem große Grabe hinaus in die Welt zu fliehen, weg, irgendwohin. Ulrich durchstreift die Normandie und kriecht endlich in Carnac, einem kleinen bretonischen Fischerdorf, unter. Es gilt, die Vergangenheit zu überwinden, den alten Karl Max des Märchens zu begraben und wieder der Ulrich einer realen Welt zu werden. Nach langer Einsamkeit gelingt es im Verkehr mit den Kindern, denen er selbsterfundene Märchen erzählt, im Verkehr mit der großen, schweigenden Natur und infolge des körperlichen Gesundens. Nun arbeitet er wieder, drei Jahre verstreichen über diesem langsamen Prozeß.

Aber nicht nur Ulrich, auch Leonore Westmark hatte ja Florence geliebt, hatte sogar den Schmerz erlebt, die Geliebte ans Leben zu verlieren. Auch sie ringt sich nur allmählich aus der Vereinsamung los, auch sie beginnt wieder zu arbeiten, und so sieht Tim eines Tages im Schaufenster einer Münchener Buchhandlung zwei Schriften von beiden, von Ulrich und von Leonore, und merkwürdig, beide tragen statt Vorrede und Widmung nur die Stelle aus „Zarathustra":

Alle meine Thränen laufen
Zu Dir den Lauf —
Und meine letzte Herzensflamme —
Dir glüht sie auf.

Nach vier Jahren treffen Ulrich und Leonore wieder zusammen, da er mit entschiedenem Erfolge im Berliner Theater ein neues Stück aufführen läßt. Nun rücken sich die beiden Verehrer Florences näher, die Tote verbindet sie. Gemeinsam verleben sie der Erinnerung geweihte Wochen in der kleinen fränkischen Stadt Pappenheim, unfern von Rothenstein. Aber den Klatschmäulern bietet das nur Stoff zu allerlei Vermutungen und Verdächtigungen. Dadurch fühlt sich Ulrichs Noblesse verletzt, nun erst wird ihm klar, was er der Freundin um der Verstorbenen willen zugemutet hat. In einem Augenblick der Ergriffenheit bittet er Leonore, seine Frau zu werden, damit sie, die beiden Verehrer Florences, nicht mehr auseinander müßten. Leonore willigt zögernd ein. Resignierend leben sie aneinander hin, auf Reisen, in Pensionen, zusammengehörend und doch nicht vereint, als gute Kameraden. Einmal gesteht ihm Tim, wie er vor Jahren um Leonore geworben habe, aber nicht angenommen worden sei. Da erkennt Ulrich, daß er eine Schuld ihr gegenüber trage. Die letzte Schranke fällt zwischen ihnen. Leonore fühlt sich Mutter. Nun hofft Ulrich wieder etwas Anbetungswertes zu haben, das Kind soll das Symbol ihrer erhabenen Liebe sein. Da ein neues Stück wieder Erfolg hat, Ulrich berühmt macht, glaubt er seinem Schwure Genüge geleistet zu haben, hält er das Versprechen, das er Florence gab, für erfüllt. Er eilt nach dem Malerhaus, durchstreift noch einmal die der Erinnerung geweihten Räume, versenkt sich ganz ins Andenken an die unbeschreiblich schöne „Malerfrau" und greift endlich zur Pistole. Plötzlich aber befällt ihn der Gedanke an das Kind, das noch ungeborene, alles tritt in sein Bewußtsein, seine Sünde, seine Pflicht — er ist wieder zum Leben verurteilt und diesmal aus eigener Schuld . . . .

Man wird aus dieser freilich nur das Äußere festhaltenden Inhaltsangabe wohl das eine entnehmen, daß die vier Menschen, deren Freuden und Leiden wir miterleben, uns ganz vertraut werden. Ihr Seelenleben erscheint freilich so gesteigert und so verfeinert, daß ihre Kämpfe und ihre Schmerzen, ihre Wandlungen nicht auf der Oberfläche liegen und mehr mitahnend nachgefühlt als verstanden werden können. Wir dürfen in Tiefen der Menschenseele schauen, die sich nur schwer ergründen lassen.

Die Dichterin aber hat uns so in der Gewalt, daß wir an der Richtigkeit ihrer Psychologie nicht irre werden. Und in einem ist sie ein Meister, würdig des großen Toten, dem sie ihr Buch gewimet hat: in der Gabe nämlich, den reichsten Stimmungsgehalt der Szenen zu entwickeln. Mit überraschender Kunst tönt sie ab; zurückhaltend im ersten Buch, wie altes Gold glänzend im zweiten, zwielichtartig im dritten ruht das Ganze sicher in engen Schranken, aber überreich an geahnter, gefühlter Tiefe. Das Alltägliche zum Märchenhaften zu verschönern, eine Poesie voll Intimität zu entfalten, bei aller Realität ideal zu sein, das ist der Vorzug dieses Romans. Die Sprache handhabt S. Hoechstetter so diskret und dabei so bezaubernd in aller Einfachheit, daß man entzückt wird und nicht loskommt. Ich habe das Buch, was gewiß ein gutes Zeichen ist, unmittelbar hintereinander zweimal mit immer steigendem Genuß gelesen, ja, manches Kapitel sogar mehrere Male. Es hat mich nicht losgelassen, immer wieder griff ich zurück zu den Blättern, nachdem ich sie aus der Hand gelegt hatte. Meine kritischen Bedenken wurden keineswegs unterdrückt, mochte ich aber beim Rückblicken noch so klar die Schwächen erfassen, immer wieder regte sich der Wunsch, daß doch wirklich alles so sein könnte, wie die Dichterin es darstellt, immer mehr wurde ich von der symbolistischen Bedeutung erfaßt und konnte mich der Nachwirkung dieses Werkes nicht entziehen. Oft haftete die Erinnerung an einzelnen bezeichnenden Wendungen, manche Worte, wie das schlichte und doch so tiefsinnige: „Verlassen ist leichter, als verlassen werden", zitterten in mir nach, dann wieder stiegen helldunkle Szenen, wie sie mit köstlichem Parallelismus über den Roman verstreut sind, so die drei Kirchhofsszenen mit ihrer verschiedenartigen Stimmung, vor dem geistigen Auge fast visionär auf, dann enthüllte sich etwa die glückliche Mischung von leichtem Scherz und tiefsinnigem Ernst. Bald lockte mehr Ulrichs schwerfälliges Wesen, bald mehr die faszinierende Liebenswürdigkeit Tims, dessen ganze Sonnennatur sich am Totenbette der Gräfin von Rothenstein darthut. Jetzt riß die majestätische Schönheit Florences, jetzt der sich festigende, schmerzgehärtete Charakter Leonorens zur Bewunderung hin. Auch die Nebenpersonen, die kaum flüchtig untermalt sind, treten hervor.

Und immer wieder, wenn ich mir auch hundertmal sagte, das sind ja Märchenmenschen, rief es in mir: Ja, und hundertmal ja, aber es sind Menschen! Das Resultat aller Betrachtung dieses durchaus eigentümlichen Kunstwerkes klang mir nicht in einem Satze Nietz-

sches, nicht in einem Verse Jacobsens aus, sondern in dem Sprüchlein Goethes:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr!

Sophie Hoechstetter ist eine Dichterin, das verkündigt laut jede Seite des Buches. Ob ihr diese Geschichte einer Jugend gelang, weil sie ein Stück ihres eigenen Geschickes enthüllen konnte, das weiß ich nicht. Modernen Autoren gegenüber ist man meist nicht besser daran, als den mittelalterlichen; man muß sich an ihre Werke halten, weil man von ihren Lebensverhältnissen nichts, oder so gut wie nichts erfährt. Daß die Dichterin jung sei, hatte mir der Roman verraten, ihr Geburtsjahr bestätigt es. Daß sie trotz der Kürze ihrer Wirksamkeit sich entwickelte, daß sie vom sprunghaften Erzählen zu immer ebenmäßigerem Gange vordringt, läßt für ihr weiteres Wachsen das Beste hoffen. Sie entfaltet so viel Poesie und so viel Lyrik in ihren Prosadarstellungen, daß man den Vers fast durchfühlt. Es erfüllt sie eben, was ihr anonymes Schriftchen „Goethe als Erzieher, ein Wort an emanzipierte Frauen" (München 1896) ausspricht, die Sehnsucht nach Schönheit, nach Harmonie, das Adelsmenschentum schwebt ihr als Ideal vor. Auch eine Studie, die pseudonym im Märzheft 1896 der „Gesellschaft" erschien: „Nicht ebenbürtig", ist trotz der Skizzenhaftigkeit eine Talentprobe. Wie in Florence die psychologische Qual eines weiblichen Wesens, das nach Originalität strebt und, mit sich selbst nicht zufrieden, lieber den Tod wählt, als ein Leben voll Schein zu führen; aber alles nur mit wenigen Strichen angedeutet. Die Dichterin versteht die Kunst, auf dem kleinsten Raume ein Menschenleben zu zeichnen, so daß alles klar vor uns steht, während das Abgerissene, Hingeworfene durch seine rätselhafte Tiefe lockt.

So geht es auch mit der kleinen Novelle „Das rote Schloß", die sich in Brausewetters Sammlung (1898) findet. Diese Geschichte eines einzigen Kusses lockt nicht durch den Stoff, nur durch die Stimmung; sie ist wie das Vorüberhuschen eines flüchtigen Lichtstrahls, der einen stillen Winkel für einen kurzen Augenblick mit märchenhafter Herrlichkeit umkleidet und mit seinem plötzlichen Schwinden alles wieder in Nacht taucht. In dieser Novelle spricht Beatrice das Wort aus: „Wenn ich ein Dichter wäre, würde ich einmal versuchen, all das Unbestimmte, Unausgesprochene wiederzugeben — es sollte nicht eine Tragödie des Herzens oder des Verstandes werden — vielleicht die Tragödie der ewigen Sehnsucht." Und noch eine andere Wendung ist bezeichnend; da von der neueren

Litteratur die Rede geht, bemerkt Beatrice: „Die Zwischentöne fehlen.“ Darin dürfen wir wohl ein künstlerisches Bekenntnis der Dichterin erkennen und das Ziel erblicken, dem sie bei ihrem Schaffen nachstrebt. Ich möchte auf Sophie Hoechstetter anwenden, was sie Julius Gersdorff von Beatrice sagen läßt: „Was sie sprach, berührte mich tief und heimatlich und seltsam, geheimnisvoll.“

Tod und Sterben.

Wer jemals, nicht als flüchtiger Wanderer, sondern selbst als Kranker oder Rekonvaleszent, mit der Zuversicht oder doch der Hoffnung auf Genesung, in einem unserer südlichen Winterkurorte geweilt hat, wird den tiefen Eindruck wohl nie mehr vergessen. Losgelöst von der gewöhnlichen Umgebung, in eine andere, fremde, sonnigere Welt versetzt, saugt er mit jedem Atemzuge die berauschende, durchwärmte Luft ein wie eine lindernde, heilende Arznei. Wie schwelgt er in dem unbeschreiblichen Blau des Himmels, in den satten Farben, die allenthalben so lebensfrisch lachen, während in der fernen Heimat alles in das einförmige Weiß des Winters gehüllt sein muß! Betäubend erfüllt der Duft unbekannter Blüten die ganze Atmosphäre, behaglich umschmeichelt er unsern ganzen Organismus; man hat das Gefühl, hier müsse man gesund werden. Um so schneidender ist aber dann der Kontrast, wenn der Blick auf die Unglücklichen fällt, die schattengleich vorüberschleichen oder müde, so müde, mit den unheimlich glänzenden Augen und der verdächtigen Wangenröte in den Krankenstühlen vorübergefahren werden. Wie entsetzlich klingt jenes Konzert, das sofort ertönt, wenn die Kurmusik ihre Produktionen beendet hat: das hohle, trockene, schwere Husten; es ist zum Erbarmen, zum Herzbrechen. Und wie die einzelnen traurigen Gestalten verschwinden! Sind sie noch weiter nach dem Süden gebracht worden? sind sie ans Zimmer, ans Bett gefesselt? oder dahin gegangen, wo es still ist und ruhig für alle Ewigkeit? Man erfährt es nicht, denn im Orte der Kranken spricht man nicht vom Tode, versteckt ihn wie ein Unrecht, wie ein Verbrechen. Der Lebende, das Leben allein hat Rechte; was geht uns der andere an? Mag

er ſterben, wir wollen geneſen, um uns weiter des Tages zu freuen oder zu ſorgen und zu mühen, um zu ſchaffen und zu wirken. Darum ſtill fort mit dem Toten, er ſoll unſere Kreiſe nicht ſtören. In allen Augen leuchtet die Hoffnung, alle Lippen ſprechen vom Geſunden, alle Herzen der Kranken ſchlagen in Zuverſicht. Es muß wieder gut werden! . . . .

Aber der Tod mitten drin . . . .

Wie ſchmeicheln die Rhythmen des Donauwalzers; ſie locken und wiegen, ſie prickeln und ſchwingen, ſie ſind das Leben, ſind die Luſt. Und ſie dringen dort durch die offenen Fenſter der Villa „Aurora" ins dumpfe, unheimliche Krankenzimmer. Und die arme Kranke drückt dem Gatten die Hand, haben ſich doch einſt ihre Herzen bei dieſen Klängen gefunden, und ſie lächelt — zum letztenmal. Sie hat es überſtanden. Draußen da ſchmeichelt der Donauwalzer mit ſeinen leichten, freudigen Rhythmen weiter, in der Villa „Aurora" aber iſt der ewige Morgen angebrochen, und aus zwei Männeraugen perlen die Thränen. Er hat ſie ſo innig geliebt! . . . . .

Der Carnevale tollt durch die Straßen; in bunten Masken, auf Wagen und Balkonen eine heitere, lachende Menge. Die Konfetti fliegen wie ein Regen durch die Luft, hier ein luſtiger Kampf, dort ein fröhlicher Überfall. Alles freut ſich, tollt mit, ſo gut es geht: droben aber in der Penſion „Auſtria" dämmert einer hinüber, den ſie kürzlich erſt brachten. Und mit einem Seufzer der Erlöſung atmet die auf, die mit ihm kam; nun iſt ſie frei! . . . . .

Böllerſchüſſe durchſchüttern die Luft; in kleidſamer Tracht zieht eine Muſikbande durch die Straßen und ſchmettert einen luſtigen Marſch hinaus, denn das „Volksſchauſpiel" lockt eine genußfrohe Menge von allen Seiten herbei. Am Bette des eben verſchiedenen Vaters knieen die Kinder, ihrer letzten Stütze beraubt, und blicken mit noch thränenloſen Augen niedergeſchmettert auf das teure Antlitz, das ein milder Tod verklärt hat . . . . .

Ludwig Jacobowski hielt in einem ſtimmungsvollen Gedichte den Eindruck eines ſolchen Badetreibens feſt, wenn er „Im Kurgarten" von Wiesbaden (Funken, S. 4) ſingt:

Frühling im Garten! — In dufttrunkener Helle,
Farbenſatt ſchimmernd, blinzelt er da . . .
Heißa, wie jubelt und jauchzt die Kapelle,
Luſtig ihr Trallalla, Trallalla-la.

Hinten, da grüßen Bäume und Felsen,
Spiegeln sich glitzernd im welligen Bett,
Schwäne gleiten mit steifen Hälsen;
Damen und Herren spazieren kokett.

Rauschende Kleider, Lachen und Schreien,
Männlein und Weiblein, Blicke voll Glut,
Wandeln allein oder lauschig zu zweien
Frühlingsgeputzt um die spiegelnde Flut.

Blinde auf Bänken, Kranke auf Krücken,
Dazwischen hinhuschend hie und da
Lautlos der Tod mit Erlöserblicken . . .
Lustig tönt weiter das Trallalla-la . . .

Und ein armer kranker Dichter, Richard Müller, hat ergreifend in einem Cyklus von „Sonetten eines Kranken" (Berlin o. J.) aus der Lage des Zagenden und immer wieder Hoffenden heraus seine Gefühle ausgesprochen, Gefühle, die leider von zahlreichen anderen geteilt werden können. Hans Bethge dagegen zeichnete in drei Liedern seines Gedichtbuchs „Die stillen Inseln" (Berlin 1896, S. 14—16) die letzten Zeiten eines Schwindsüchtigen.

Es ist ja überall nicht anders, überall der furchtbare Kontrast zwischen Leben und Tod, aber so sinnfällig wird er wohl nur in den Winterkurorten; hier drängt sich alles zusammen, hier sind die Kranken die eigentlichen Bewohner, ein Gesunder hat fast nur das Recht, als Krankenbegleiter zu erscheinen. Darum kann sich niemand diesem Eindruck entziehen. Und vielleicht hier mehr als anderswo leuchten die Worte Goethes ein, die er in seinem großartigen Hymnus „Die Natur" von ihr rühmt: „Leben ist ihre schönste Erfindung und der Tod ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." Aber freilich: nur den Gesunden leuchten sie ein, die „Morituri" werden nichts von ihnen wissen wollen . . . . .

Mir blieb die novellistische Skizze Sudermanns „Das Sterbelied" vielleicht deshalb so lebhaft im Gedächtnis, weil ich sie zum erstenmal im Wartezimmer eines Kurarztes las, während rings um mich die Leidenden das Aufrufen ihres Namens erharrten. Sudermann hat den Kontrast zwischen Leben und Tod, den er in seinen drei einaktigen Stücken von einer ganz anderen Seite angefaßt, jedenfalls für nicht ausreichend gehalten, denn er stellt einander nicht nur den sterbenden Pastor und seine

jugendkräftige Frau gegenüber, er kontrastiert noch überdies die pflichtgetreue deutsche Gattin mit einer leichtlebigen Französin und schwächt so das bedeutsame Motiv, indem er es mit Pikanterie umgiebt, in unzweifelhafter Nachahmung Maupassants. Ganz anders hatte Heyse schon 1862 in „Unheilbar", einer seiner „Meraner Novellen", das Problem behandelt; hier läßt eine Moritura, Maria, nur deshalb die Neigung in ihrem Herzen Wurzel fassen, weil sie an ihren nahen Tod glaubt. Der Arzt aber hatte sie über ihren Zustand absichtlich getäuscht, sie war durchaus nicht so schwer leidend, und so kann ihre Heilung den Bund mit dem Geliebten herbeiführen, der auch wie durch ein Wunder dem sicheren Tod entrissen wird. Wieder anders hat A. von Hedenstjerna das Motiv gewendet, indem die Genesende kein Recht mehr am Leben zu haben vermeint, ist sie doch nur aus Mitleid geheiratet worden, weil sie eine Sterbende war; also in gewissem Sinne die Furcht vorm Gesundwerden.

Allen diesen Werken gemeinsam ist der Zug ins Romanhafte. Die Dichter waren bestrebt, das Motiv künstlerisch zu verarbeiten, wobei es freilich etwas künstlich umgewandelt werden mußte. Die Voraussetzungen sind zum Teil gesucht, weil ein glückliches Ende, wie bei Heyse und Hedenstjerna oder ein unerwarteter Abschluß wie bei Sudermann gewonnen werden sollte; aber es ließ sich eben nur auf diesem Umwege das angestrebte Ziel erreichen.

Auch künstlich sind die Verhältnisse zurechtgerückt, die Fürst Friedrich Wrede in einer Episode seines Romans „Blutender Lorbeer" bei der Zeichnung eines Schwindsüchtigen verwertet. Der Schauspieler Joseph Ehrlich hat infolge eines aufgeregten Laufes in Karlsbad einen Blutsturz erlitten; die Kleptomanie seiner Mutter Katharina verschlimmert sein Leiden und beschleunigt das Ende. Kurz vor seinem Tode beklagt er einer früheren Schmierenkollegin Jette gegenüber, die jetzt als berühmte Künstlerin Dora Rothausen heißt, sein Geschick; niemals hat er das Glück gefunden, nicht einmal das jedes Menschen, geliebt zu werden. Da gesteht ihm Jette, daß sie ihn heiß geliebt, aber gemeint habe, er mache sich nichts aus ihr. Dieses Geständnis bietet ihm die letzte Freude, der Sterbende empfängt den ersten Kuß. Er stirbt, da ihm seine wahnsinnige Mutter statt des geforderten Wassers Gift reicht. Hier wird also das Ganze trotz dem reichen Apparat nur zufällig mit der Schwindsucht in Verbindung gebracht; es bildet auch nur ein Nebenmotiv des Romans.

Ziemlich verwandt ist eine Skizze, die Klaus Rittland (Frau Heinroth) in ihren Erinnerungen eines Konsuls („Weltbummler" 1898) bringt. Ein armer Schwindsüchtiger flieht, auf das sichere Liebesglück verzichtend, nach dem Süden, hat aber die Freude, daß die geliebte Jutta alle kleinlichen Rücksichten von sich wirft, zu ihm nach Nervi eilt und ihm die letzten Tage verschönt. „Leuchtende Liebe — Lachender Tod" heißt der Titel, es klingt wie die Ausführung des Reimes:

Sonnentrunken
Ist das Blatt vom Baum gesunken. . .

Bei Clara Viebig begegnet uns in der Novelle „Wen die Götter lieben . . ." (Vor Tau und Tag, 1899), ähnlich wie in einer Skizze des begabten Magyaren Koloman Mikszath „Der arme Koststudent", die still dahinwelkende Susanne, eine Lungenkranke, deren Lebenstage schwinden ohne Glück, ohne Liebe. Traurige Familienverhältnisse nötigen sie unstät in Bädern und Pensionen herum, machen sie frühreif und geben ihr eine Ahnung der großen Liebe, die sie doch nicht finden kann. Nur ein älterer Freund hat wirklichen Anteil an ihr und steht der Scheidenden in den letzten, schweren Stunden bei. Das Ganze ist etwas zu raffiniert zurechtgerückt, aber das eigentliche Leidensmotiv wird einfach und natürlich herausgearbeitet. Auch in ihrem Roman „Dilettanten des Lebens" (1897) stirbt Richard Bredenhofer nach seiner Verheiratung mit Lena infolge des plötzlich wieder auftretenden Lungenleidens, aber das behandelte Problem hängt mit der Krankheit nur leicht zusammen. Ebenso beginnt S. Hoechstetter den Roman „Max Mühlen" (1897) mit einer Zeichnung, die uns an den Konflikt in Heyses „Unheilbar" erinnert; in Reichenhall trifft der Ingenieur und Gutsbesitzer Max Mühlen das Fräulein Elisabeth Roger und kommt ihr als Kranker so nahe, wie es der Gesunde kaum vermocht hätte. Die beiden verlieben sich in einander, es stellt sich heraus, daß Max nur Rekonvaleszent, nicht lungenkrank ist, und der weitere Konflikt entsteht dann, wie früher gezeigt wurde, aus der konfessionellen Verschiedenheit der Liebenden, hat also mit der Krankheit nichts mehr zu schaffen.

Bekanntlich haben das Motiv des Schwindsüchtigen Turgenjeff und Dostojewski mit großem Realismus aufgegriffen. Turgenjeffs „Tagebuch eines Überflüssigen" enthält die Aufzeichnungen eines Schwindsüchtigen aus den letzten Tagen seines Lebens; sie beginnen am 20. März und enden am 1. April, Tags darauf ist der Schreiber, Tschulkaturin,

verschieden. Durch den Arzt erlangt er am 20. März die Gewißheit, daß er nicht mehr lange zu leben habe, und erzählt nun auf den Blättern seines Tagebuchs nur die Episode in dem Städtchen O., wo er sich in Elise Kirillowna verliebt, an dem Fürsten N. einen Nebenbuhler findet, sich mit ihm duelliert; doch nützt ihm das ebensowenig, als der Verrat des Fürsten an Elise, sie ist Tschulkaturin verloren und wird die Gattin ihres stillen Verehrers Bismjonkoff. Das Erlebnis hängt mit der Krankheit gar nicht zusammen, könnte von einem Gesunden ganz ebenso als Lebenserinnerung festgehalten werden, nur den Rahmen giebt die schreckliche Krankheit ab, die so vielen Menschen das Leben kostet. Turgenjeff hat seine Novelle schon im Jahre 1850 geschrieben.

Dostojewski lehnt sich in den „Aufzeichnungen eines Schwindsüchtigen" wohl an Turgenjeff an. Sein Held Terentjew hat durch einen jungen Studenten der Medizin Kislorodow erfahren, daß er nur mehr drei Wochen zu leben habe. Was er nun seinem Tagebuch anvertraut, ist nur zum Teil aus seiner besonderen Situation hervorgegangen, manches könnte ein Gesunder ebenso durchmachen, z. B. die Episode mit dem armen Arzt, dem Terentjew durch seinen Kollegen, den Neffen des Staatsrates Bachmutow, eine Stelle verschafft. Diese und ähnliche Episoden dienen nur dazu, dem Kranken den Begriff des Wirkens nahezulegen und ihm zu zeigen, was er mit dem Leben verliert. Dadurch wird sein Neid auf die Lebenskrösusse motiviert. Das naturalistische Bild einer Kreuzesabnahme offenbart ihm die ganze Herz- und Mitleidslosigkeit der Natur. Sie erscheint ihm „als ein gewaltiges, unbarmherziges, stummes Ungeheuer" oder vielmehr „als eine ungeheure Maschine neuester Konstruktion, die gedankenlos und gefühllos, mit stumpfer Mitleidslosigkeit" alles, selbst das Herrlichste, zermalmt, als eine „gewaltige, scheußliche Tarantel", ja, als jenes eklige Traumgebilde, das ihn so sehr verfolgt. Der entstellte Leichnam Christi, dem man alle Spuren der vorangegangenen Leiden ansieht, bestimmt ihn, sich der Natur nicht zu unterwerfen, sondern ihr mit seinem letzten Entschlusse, einer letzten That zuvorzukommen und durch einen Pistolenschuß bei Sonnenaufgang seinem Leben ein Ende zu machen. Dostojewski hat im ganzen die Lage des Kranken festgehalten und dargestellt, was in der Seele des Achtzehnjährigen, einem sicherem Tode Verfallenen vorgeht.

An diese russischen Fassungen gemahnen zwei Werke, die sich nur mit dem Kontrast von Leben und Tod beschäftigen, in mancher Hinsicht Ähnlichkeit zeigen, im wesentlichen jedoch weit voneinander abstehen; ich

meine Arthur Schnitzlers Novelle „Sterben" (Berlin, S. Fischer, 1895) die ein episodenhaftes Motiv von J. J. Davids Roman „Das Höferecht" zum Vorwurf nimmt, und Ignaz Dombrowskis Studie „Der Tod", in polnischer Sprache zuerst 1892 unter dem Titel „Smierc", in trefflicher deutscher Übersetzung mit einer Einleitung von Moritz Urstein (Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn) 1896 veröffentlicht.

Beide Dichter sind jung: Schnitzler zu Wien 1862, Dombrowski zu Warschau 1869 geboren, beide sind „modern" geschult, darum kommt es beiden darauf an, den einzelnen Fall mit der möglichsten Treue zu beschreiben. Ihr künstlerisches Problem war die Frage, wie etwa die Todesgewißheit auf den Schwindsüchtigen wirken dürfte. Schnitzler der Dichter hat sich bei Schnitzler dem Arzte Rats erholt, Dombrowski dagegen, der selbst durch jahrelanges Siechtum an der Fortsetzung seiner Studien gehindert worden ist, hat seine Kenntnisse der eigenen Erfahrung entnommen. Schon dies mußte natürlich die Methode ihres Gestaltens verändern. Das treuere Bild verdanken wir dem Arzte, das ergreifendere dem Kranken; jener blickt von außen auf den „Fall" und legt ihn dar, dieser zerfasert sein Inneres und breitet seine Erkenntnisse mit aller Schärfe aus. Der Wiener schafft eine „Novelle", der Pole dagegen eine „Studie"; darum strebt jener nach künstlerischer Gestaltung, während dieser selbst auf Kosten der Wahrscheinlichkeit nichts anderes als eine ganz unerbittliche psychologische Analyse zu geben sucht. Schnitzler gleicht deshalb den früher besprochenen Dichtern und schließt an das Problem „Sterben", kontrastierend und durch eine wichtige Figur vertreten, das Problem „Leben". Dombrowski dagegen konzentriert seine ganze Aufmerksamkeit auf die Seele des armen Kranken, um in grausamer Konsequenz nur das Ringen mit dem Tode darzustellen. So kommt es aber auch, daß wir das Erstlingswerk des jungen Polen mit qualvoller Spannung, die uns freilich nicht einen Augenblick innezuhalten gestattet, die erste zusammenhängende Novelle des Wieners mit Anteil und Interesse zu Ende lesen. Seit Dostojewskis Raskolnikow hat mich kein Buch so aufgeregt wie „Der Tod" von Dombrowski, und gewiß ist der Pole beim Russen in die Schule gegangen.

Das deutsche wie das polnische Werk gleichen sich auch darin, daß ihre Fabel klein und nur innerlich bedeutsam ist, trotzdem erscheint der Stoff bei Schnitzler fast wie ein Riese dem Stoffe bei Dombrowski gegenüber. Und was die Enge noch fühlbarer macht, sind die kleinen, gedrückten Verhältnisse bei dem Polen. Wir blicken nur in ein beschränktes Studenten-

stübchen, hoch droben in der Mansarde eines vierstöckigen Warschauer Hauses, auf elende Möbel, auf Not und Kummer; das Fenster eröffnet die Aussicht über Dächer und Höfe, kaum ein Sonnenstrahl dringt von außen ein, alles so bedrückt, so dumpf, so beschränkt. Ein Kranker ist immer arm, auch der reiche Kranke bei Schnitzler, aber krank sein und außerdem noch bitterarm, das ist eine furchtbare Steigerung. Schnitzler führt uns in den Wiener Augarten und Prater, an einen oberösterreichischen See und nach Salzburg, über den Semmering nach Meran — es dünkt uns, frische Luft ströme mitunter in die Krankenatmosphäre und zerstreue wenigstens auf Augenblicke die Miasmen. Bei Dombrowski bleiben wir zwischen Bett, Schreibtisch und Mansardenfenster, nur einmal öffnet sich die Thür in den Nebenraum, den bescheidenen „Salon" einer Vermieterin, — Stagnation, Dumpfheit von Anfang bis zu Ende! — . . . . .

Joseph Rudnicki, ein junger Student, der sich durch Stundengeben mühselig genug erhält, wird krank, ohne zu wissen, was ihm fehlt. Durch seinen Freund Stasch, mit dem er das Zimmer teilt, und seine Schwester Sophie, die ihr großes musikalisches Talent im elend bezahlten Klavierunterricht verzetteln muß, wird er über den Charakter seiner Krankheit getäuscht. Da jedoch sein Zustand nicht besser werden will, beginnt er an der Kunst seines Arztes Starzecki zu zweifeln. Plötzlich taucht die Vermutung in ihm auf, er habe die Schwindsucht, deshalb muß er Gewißheit erlangen und wendet sich an einen Spezialisten Lopacki, der ihm zwar nicht die Wahrheit sagt, aber doch Anhaltspunkte genug giebt, daß seine Befürchtung richtig sei. Da er ihm überdies nicht anrät, im Frühjahr aufs Land zu gehen, bildet sich Rudnicki ein, noch vor dem Mai sterben zu müssen. Alles das und was bis zu seinem Tode folgt, vertraut er seinem Tagebuch an. Und er stirbt wirklich vor dem Mai.

Schnitzler beginnt gleich mit dem entscheidenden Moment: Felix, der seinem Hausarzt und Freund Alfred nicht traut, erfährt von dem Spezialisten Professor Bernard, daß er höchstens nur mehr ein Jahr zu leben habe. Mit seinem „Mädel" Mizi verlebt er nun den Rest seines Lebens, bis ihn kurz nach seiner Ankunft in Meran der Tod dahinrafft.

Dombrowski läßt seinen Helden genau aufzeichnen, was durch seine Seele geht, was er durchmacht an Leiden und Angst, wobei es nur eigentümlich berührt, daß er selbst nach schweren Anfällen sich der Vorgänge in seiner Psyche noch so genau erinnert. Schnitzler dagegen läßt

Arthur Schnitzler.

in Erzählung und in Gesprächen zwischen Felix, Miez und Alfred die allmählichen Fortschritte der Krankheit, die Stimmungen des Patienten und seiner Umgebung, Furcht und Hoffen lebendig werden und richtet seinen Blick auch der Wandlung zu, die in Marie vorgeht. Joseph Rudnicki beobachtet sich und grübelt über den Tod, dessen Zeitpunkt ihm nicht mehr zweifelhaft ist, Schnitzler beschreibt den Fall als unsichtbarer Zuschauer. Beide Formen der Darstellung bedingen manches Unwahrscheinliche, doch verrät der polnische Dichter seine größere Jugendlichkeit durch die Wahl der Ich-Erzählung, die es nötig macht, daß der Erlebende manches nur für den Beobachter Wichtige verzeichnet; es muß aber hervorgehoben werden, wie geschickt Dombrowski die Schwierigkeiten zu decken versteht, als Beweis seines vielversprechenden Talentes.

Sehr bedeutsam erscheint mir nun, worin der wesentliche Unterschied zwischen beiden Dichtern steckt, weil darin vielleicht ein völkerpsychologisches Moment zu erkennen ist.

Der einundzwanzigjährige polnische Jurist hat den Glauben verloren, er schildert uns ganz genau, wie es kam, wie allmählich Stück für Stück die Tradition von ihm abfiel, jetzt steht er da ohne äußeren Halt, ohne Hoffnung und Zuversicht, aber mit dem sehnsüchtigen Wunsch nach einem Halt, nach etwas Festem, an das er sich anklammern könnte. Er hat in sich jede Autorität zerstört, er hat an allem gezweifelt, nun zweifelt er auch an dem Zweifel und empfindet „diese Gewißheit der Hoffnungslosigkeit" als die „Tragödie". Er braucht einmal den höchst bezeichnenden Ausdruck „Cynismus der Wahrheit" und zerbricht sich den Kopf über das „Warum". „Ich kämpfe nicht nur ohne Hoffnung auf Sieg" — so schreibt er am 29. März — „sondern mit der Gewißheit, daß ich gänzlich unterliegen werde — und doch kämpfe ich, um zu siegen ..... Nur mit dem Tode kann man einen so hoffnungslosen Kampf führen." Er hat keinen Glauben, das heißt für ihn: keinen Gottesglauben, aber er meinte doch einen Ersatz zu haben, das bildet den Gegenstand seiner Grübeleien am 27. März.

„Sterblichkeit oder Unsterblichkeit der Seele? Was sollte ich mich vorläufig darum kümmern? Wer denkt im einundzwanzigsten Lebensjahr ernst über solche Dinge nach? Über den Tod? Ich baute mein Leben, was konnte mich der Tod interessieren?" Er vergleicht sich mit einem Architekten, dem es auch nicht der Mühe wert erscheint, darüber nachzudenken, daß und wodurch sein Gebäude später einmal, „einst", zer-

trümmert werden wird. „Ganz wie dieser hielt auch ich die Betrachtung von Anfang und Ende des Universums für zwecklos — ich dachte also einfach gar nicht darüber nach."

„Das Absolute, der Wille, das Unbewußte, der Dynamismus! Alle diese Wörter verstand ich nicht recht; aber ich redete mir ein, sie zu verstehen. Sie vertraten mir meinen ehemaligen Gott. Die Theorie des Vitalismus erklärte mir das Vorhandensein der Organismen, und ich glaubte auch dies vorzüglich zu verstehen. Kamen mir ja einmal Zweifel an meinem Verständnis für diese Begriffe, so verschob ich die Klärung auf später, auf eine unbestimmte, entfernte Zeit, da die rechte Gelegenheit dazu kommen würde .... Auch ohne über diese Fragen nachzudenken, kann man leben, sogar ganz gut leben."

„Ob man ohne dies Nachdenken auch ebenso gut sterben kann, — machte ich mir das denn klar?"

„Ich bin der verkörperte Durchschnitts-Typus jener Phalanx halbgebildeter Menschen, die mit leerer Seele und Spott auf den Lippen vortrefflich alle Weltanschauungen und metaphysischen Ideen entbehren können und dabei sehr oft die am stürmischsten vordringenden Mitglieder der Gesellschaft sind (ich war auch einmal eines von ihnen), die einhergehen, die Augen zur Erde gerichtet und vom Himmel abgewandt .... Und man kann dabei gut leben, aber auch nur leben; wenn's jedoch zum Sterben kommt, packt uns die Verzweiflung."

„Erst dann gehen uns die Augen auf. Wir erkennen die ganze Hinfälligkeit der Grundlagen unserer bisherigen Weltanschauung und wundern uns über uns selbst. Aus Herren des Lebens werden wir Sklaven des Todes" .....

Er befindet sich in einem Gemütszustande, ähnlich jenem des Wassers, das keine Flüssigkeit mehr, aber auch noch kein Dampf ist; er fühlt sich als einen Übergang, eine Verwandlung, eine Zwischenzeit; „ich bin ein zwischen Dogmatik und Skeptizismus hin- und herpendelndes Wesen, stets bereit, zu einem dieser Extreme überzulaufen — ein Wesen, das nicht mehr das ist, was es war, und noch nicht weiß, was es werden wird".

Man muß zugestehen, daß Dombrowski für das Ringen der gegenwärtigen Zeit ein richtiges Verständnis zeigt und mit Glück gerade dem Sterbenden solche Betrachtungen nahe legt. Rudnicki beneidet seine Schwester Sophie um ihren Kinderglauben und ebenso seinen Freund Stasch um seinen praktischen Positivismus; zu ihm blicken beide liebend

und verehrend auf, er aber hat das Gefühl, daß er ganz allein ist, vereinsamt und verlassen, weil er sich nirgendwo anhalten kann. Da kommt seine ältere Schwester Amelka zu seiner Pflege, die ruhig in sich gefestete, klarblickende, rasch handelnde Natur, zu der er wie zur Mutter aufschaut. Und von diesem Moment zieht Ruhe in sein Inneres. Die „Energie der Resignation", die er sonst nur auf Augenblicke gewonnen hatte, nun ist sie der Ergebung gewichen, dem blinden Vertrauen, dem Fügen unter eine höhere Macht. Jetzt kann er sich auch mit der Kirche versöhnen und empfindet Linderung in dem Bibelspruche, den ihm ein würdiger Priester vorsagt: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken." Jetzt steht der Tod vor ihm nicht mehr als „der entsetzliche, der Schauder erregende", sondern als der „lindernde und ersehnte". Noch ein Aufflackern, er hofft auf Genesung, da stirbt er am 30. April gegen Morgen, ohne die Besinnung wiedererlangt zu haben. Charakteristisch genug schließt das Tagebuch, dem von fremder Hand bloß die Todesanzeige beigefügt ist, mit einem Zweifel — an der Kunst der Ärzte.

So viel wird aus dem Gesagten hervorgeleuchtet haben, daß Dombrowski sein Thema sehr ernst und philosophisch gefaßt hat, daß er darauf aus war, es in seiner Tiefe wenn nicht zu ergründen — wer wagte das — so doch zu ahnen. Er hat selbst mit Ironie ein Urteil über sein Werk gefällt, indem er Rudnicki am 3. April schreiben läßt:

„Zu Grunde gehen irgendwo im Sturm der Elemente, in den Lebens-Kataklysmen, inmitten von Kampf und Sieg — damit bin ich einverstanden; aber so mit dem Tode ringen zu müssen, so elend und grundlos in den vier Wänden — das ist schon nicht mehr schrecklich, das ist grauenhaft."

„Denn ich ringe nicht mit dem Tode, sondern ich faule allmählich ab, indem ich, ohne Widerstand leisten zu können, das Leben ausatme. Es liegt nichts Großes, Erhabenes in einem solchen Tode. Ich bin ein untergehender Elender, weiter nichts. Kein Romanschriftsteller der ganzen Welt könnte den Inhalt seines Werkes auf einen solchen Tod basieren."

„Und thäte er es dennoch, so wäre es unverständlich, öde, langweilig, erschütternd langweilig."

Dombrowski thut seinem Werk unrecht, erschütternd ist es allerdings, aber langweilig keineswegs, ja, es entbehrt auch der Größe nicht, weil gleichsam der Vorhang weggezogen und der Abgrund gezeigt wird, der Sein und Nichtsein trennt. Viel Geistvolles und Tiefsinniges wird vor-

gebracht, manche Szenen, z. B. das letzte Festmahl, die letzte Ölung, die Weigerung seines Freundes Stasch, den Rest in Rudnickis Theeglas auszutrinken, wodurch der Verdacht im Kranken entsteht, auch das Erscheinen Lopackis sind kleine Kabinettstücke; von den vier Hauptpersonen erhalten wir ein anschauliches Bild, selbst die Nebenfiguren, eine Tante, der deutsche Lehrer Hoffmann, die beiden Ärzte Starzecki und Lopacki, die Wohnungsvermieterin Frau Sawicka bleiben nicht bloße Schatten. Die Beobachtungen über die Krankheit treffen wohl das Richtige und verlieren dadurch an Widerlichkeit, daß der Kranke selbst sie vorträgt, der doch vor sich nicht Scheu empfinden kann.

Wenn wir neben die Tiefe des polnischen Werkes die Novelle Schnitzlers halten, könnte sie seicht und klein erscheinen, denn allerdings, sie verfolgt eine andere Richtung; sie bemüht sich, soweit als möglich, einfach und natürlich zu sein. Rudnicki, der einmal gegen Dumas loszieht wegen der unrichtigen Schilderung von Lungenkranken und ihren letzten Gesinnungen, wird doch unwillkürlich zum Deklamator, das bringt schon die Tagebuchform mit sich, er stirbt gleichsam mit Bewußtsein und steigert sich dadurch über das Gewöhnliche; er wird zu seinem eigenen Kritiker, bemüht sich aber, dem Kritiker möglichst viel bedeutenden Stoff vorzuführen. Schnitzler dagegen läßt seinen Felix ausdrücklich gegen alles Posieren polemisieren und steht etwa auf dem Standpunkt, den Heinrich von Kleist in der berühmten Rede des Prinzen von Homburg einnimmt. Dombrowski zeigt seinen Helden, vor dessen Augen sich ein grauer Vorhang dehnt; er weiß nicht, ob der Vorhang etwas verbirgt und was es ist, das er verbirgt; Rudnicki hat die Überzeugung, schon in wenigen Tagen mit der einzigen Gewißheit, daß es keine Rückkehr giebt, hinter den Vorhang treten zu müssen, und er grübelt darum nach, was er dort finden könne. Felix hinwiederum richtet seinen Blick gleichsam zurück; er denkt nicht an das, was seiner harrt, ihn bewegt vielmehr das, was er verlieren soll; er überwindet die Angst vor dem Tode, die Lust am Leben aber läßt ihn nicht los, die Lust an alle dem, was nur durch das Leben geboten wird. Er könnte leichter von hinnen scheiden, wenn er alles mitnehmen könnte, und er klammert sich darum an den Gedanken, sein geliebtes „süßes Mädel", seine schöne, frische Miez mitziehen zu können. Deshalb tröstet ihn auch die Vorstellung, daß er und sie jeden Augenblick dies Leben durch Selbstmord zu enden vermöchten, dann blieben sie beisammen, und er hofft, das Mädchen dahin bringen zu können, daß sie freiwillig mit ihm stirbt. „Miez, Du mußt immer bei mir bleiben,

immer!" Das ist die Formel für seine Lust am Leben, „nicht wehrlos sterben", die Formel für seine Angst vor dem Tode. Und bis zum Schlusse behält er diese Sehnsucht bei, will er Maries Schicksal an das seine knüpfen. „Wenn ich davon muß, nehm' ich Dich mit!" „Ich liebe Dich und laß' Dich nicht da!" Man möchte sagen, es steckt in Felix etwas vom germanischen Heiden, der sich das Leben in Walhall nur als eine Fortsetzung der irdischen Freuden dachte, dem man im Tode alles mitgab, was ihm auf Erden lieb gewesen war. Rudnicki dagegen ist der Christ, der zwar am Dogma zweifelt, aber sich schließlich doch mit dem Himmel versöhnt. Darum verhöhnt Felix das Ziel, das Rudnicki endlich erkennt: „Ergebung, Ergebung," darum quält er sich auch nicht einen Augenblick mit den Zweifeln, die Rudnicki so sehr erregen.

Man sieht, der Pole und der Deutsche sind in ihrem innersten Wesen verschieden, was wohl mit ihrer Nationalität zusammenhängt, ihre Werke sind aber einander im Werte gleich, jedes hat Vorzüge, die dem anderen fehlen. Und Schnitzlers Novelle ersetzt, was ihr vielleicht an philosophischer Tiefe mangelt, durch eine gewisse künstlerische Vertiefung, denn neben dem sterbenden Felix steht die allmählich zur Lebenslust erwachende Miez und ihre psychologische Entwickelung. Ihr erster Eindruck, da ihr Felix die Aussage des Arztes mitteilt, ist allerdings, daß sie nicht leben könne, wenn ihr Geliebter sterbe; sie selbst kettet ihr Geschick an das seine und bleibt bei ihm, da er sie gehen heißt. Dann aber, zuerst an einem herrlichen Sommermorgen am See, beginnt ihr der Kontrast zwischen Leben und Sterben aufzublitzen, und nun wird sie Schritt für Schritt weitergeführt bis zum direkten Widerspruch gegen die egoistische Forderung des Geliebten, ja, bis zur Flucht ins Leben, da er sie mit in den Tod reißen will. Diese Kehrseite der Medaille zeigt Schnitzler und gewinnt dadurch eine Abrundung, einen künstlerischen Abschluß des Motivs. Dombrowski wollte das eine Individuum im entscheidenden Abschnitte möglichst allseitig psychologisch analysieren, Schnitzler dagegen rang mit dem Problem und suchte es zu gestalten, indem er es teilte.

Modern sind beide, Dichter sind beide, und doch wie fern sind sie einander! Weil sie beide in ihrer Heimat wurzeln! Es bietet einen ganz besonderen Reiz, ihre Werke zu vergleichen. Das polnische erscheint, wenn man so sagen darf, männlicher, aber auch härter, kondensierter, aber enger, das deutsche dagegen weiblicher, aber weicher, runder und weiter. Die „Studie" hat in etwas den Anstrich einer wissenschaftlichen Leistung,

die „Novelle" ist ein Kunstwerk. Und doch wie himmelweit steht auch die „Novelle" Schnitzlers ab von Heyses Meraner Novelle, wie viel männlicher, natürlicher ist das Aufbäumen gegen die Todesgewißheit als die weibliche Demut und Entsagungsfähigkeit bei Heyse. Felix stemmt sich gegen das furchtbare Geschick, Marie unterwirft sich wortlos dem Unbegreiflichen; Felix hadert mit dem Schicksal, das ihm alles rauben will, Marie harrt bescheiden der Stunde, die sie erlösen wird. Man sieht so recht deutlich, daß Schnitzler einer ganz anderen, verschieden denkenden Generation angehört als Heyse; vielleicht zeigt sich der Altersunterschied zwischen ihm und Dombrowski doch darin, daß dieser radikaler die Wahrheit über die Schönheit stellt, Schnitzler Wahrheit mit Schönheit zu vereinigen imstande war. Romanhaft, aber für Schnitzler charakteristisch, wie sein „Anatol", seine „Liebelei" beweisen, ist die vollständige Unabhängigkeit seines Helden. Sein Felix hat kein Amt, keine Sorge um die Bedürfnisse des Lebens, er ist reich, ein Lebemann, der seit einem Jahre Miez als sein „Mädel" bei sich hat; allerdings spricht er von seinen Arbeiten, wir müssen an dichterische denken, aber diese Arbeit ist für ihn nur eine weitere Lust am Leben. Wenn er reist, läßt er sich ein Coupé reservieren, wenn es nötig ist, mietet er eine Villa am See oder in Meran. Schnitzler mußte diesen Typus wählen, weil er zeigen wollte, wie schwer es ist, sich vom Leben zu trennen, um so schwerer natürlich, wenn es so viel Annehmlichkeit bietet. Bei Dombrowski geht die Frage „Was dann?" so weit, daß Rudnicki bangt, wie er werde leben können, wenn er durch seine Krankheit alle Lektionen verliert und an der Ablegung seiner Examina gehindert wird. Sein ganzes Leben, das schildert er ergreifend anschaulich, war ein immerwährendes Gehetztsein, ein ununterbrochenes Terminsetzen. „Seit Jahren ein beständiges Lavieren zwischen dem ersten und ersten, von Monat zu Monat, beständige Verrenkungen von Debet und Credit, fortwährender Kampf mit Löchern, Spalten, Kälte und Hunger; Kummer darüber, wo man Geld hernehmen soll, um irgend eine Lücke auszufüllen!" Das war der Hauptinhalt seines Lebens, kein Wunder, daß er dessen „überdrüssig" ist. Nur die Hoffnung blieb, daß es einmal anders werden müßte; nun ist auch diese Hoffnung geschwunden. Warum also alle die Sorgen und Leiden? Aber selbst dieser Mühselige und Beladene hängt am Leben, das ihm alles schuldig bleibt, nur kann er darum leichter entsagen, sich fügen, den Tod als Erlöser begrüßen. So bedingt die Verschiedenheit des Problems bei beiden Dichtern den Unterschied der

„Helden" oder der Unterschied der Helden die Verschiedenheit des Problems. Es giebt eben, wie Rudnicki sagt, ebensoviele Todesarten, als wir Begriffe vom Tode haben; jeder von uns stirbt einen anderen Tod, wie Maria bei Heyse bemerkt.

An Dombrowski werden wir durch Przybyszewski erinnert, der in seinem Roman „Satans Kinder" (1897) einen ähnlichen Typus wie Joseph Rudnicki zeichnete. Sein Stefan Wronski ist ein Schwindsüchtiger, der seinen Glauben verloren hat, nun aber nicht zur allmählichen Entsagung, sondern zum Gedanken einer ziemlich verrückten Rache geführt wird; er will den Reichen, der ihm das Mittel zur Heilung seiner Lungenentzündung verweigert hat, vernichten; deshalb schließt er sich der revolutionär-anarchistischen Bewegung an und geht beim Brande des Rathauses, den er im Auftrage des geheimen Komitees anlegt, zu Grunde. Man kann wohl annehmen, daß Przybyszewski die Studie seines Landsmannes gekannt habe, denn es finden sich nicht geringe Ähnlichkeiten; aber mit der ihm eigentümlichen Verquickung von Realismus und Phantastik, mit seinem Neo-Romantismus, läßt er das klare Motiv in einem blutigen Nebel zerfließen. Gespensterhaft ist auch seine Gestalt des Schwindsüchtigen: körperhaft und doch nur ein Schemen, mit Augen geschaut und mit dem „Wischer" gezeichnet. Merkwürdig bleibt aber, daß auch bei Przybyszewski der Verlust des Glaubens so sehr betont wird .....

Hat Lessing in seiner schönen Schrift die Frage behandelt: „Wie die Alten den Tod gebildet", so könnte nun ein neuer Lessing darstellen: „Wie die modernen Dichter den Tod gebildet". Er vermöchte manches Interessante darüber zu sagen und müßte Schnitzler und Dombrowski in erster Linie berücksichtigen. Auch das Drama würde ihm Ausbeute gewähren. Zwar die Schwindsucht als Motiv im Drama begegnet nicht häufig, wie denn überhaupt diese Krankheit erst spät litterarisch auftritt; es beweist für Goethes weiten Blick, daß er im Clavigo schon so früh eine Schwindsüchtige gezeichnet hat. Man muß natürlich auch Raupachs „Müller und sein Kind" in gehörigem Abstand nennen, in gewissem Sinn auch Hebbels „Julia" wegen des Grafen Bertram und dann Dumas' „Cameliendame". Das Bild des Todes in anderen Gestalten ließe sich schon leichter verfolgen. Wilbrandts „Meister von Palmyra", Maeterlincks „L'Intruse" und Johannes Schlafs „Meister Ölze" wären ein paar Etappen, die sich der Betrachtung darböten; Gerhart Hauptmanns „Hannele"

dürfte ſo wenig fehlen als Roſtands „Cyrano de Bergerac", Hugo von Hofmannsthal mit ſeinem faszinierenden „Der Thor und der Tod" und Rudolph Lothar mit ſeinem märchenhaften „Ritter, Tod und Teufel" müßten gewürdigt werden. Auch hier würden ſich wohl die Generationen charakteriſtiſch von einander abheben, jeder Dichter iſt eben ein Produkt ſeiner Zeit, ſeiner Umgebung und — ſeiner individuellen Begabung.

Moderne Meſſiasdichtungen.

Hermann Sudermann.

Es geht ein großes Sehnen durch die Zeit, ein banges Aufhorchen, ob die Schritte noch nicht erdröhnen, die einen Führer aus dem Wirrsaal heraus in ein lichteres, freieres, reineres Dasein ankündigen. Es ist ein Lauschen auf die heimliche Stimme dessen, für den kein Name noch vorhanden, keine Gestalt noch zu denken ist, mag auch Nietzsche den „Übermenschen" als die Zukunft verkünden. Die Überzeugung, daß nicht nur ein Jahrhundert, sondern eine Weltanschauung allmählich zu Ende gehe, daß sich ein Neues vorbereite, „geahnt, gefühlt, doch nicht erkannt", läßt sich aus zahllosen Regungen, aus den Versen der Lyriker, aus den Romanen der Epiker, aus den Symbolen und Allegorien der Dramatiker herausfühlen. „Tage des Erwartens" könnte man unsere Zeit nennen.

Kann es da ein Zufall sein, wenn gleichzeitig von mehreren Dichtern jener Epoche Stoffe entnommen werden, die ein ähnliches Ausleben der einen, ein verwandtes Erhoffen der anderen Weltanschauung zeigt? Wir kennen die Gesetze nicht, die im Schaffen der Dichter walten, obwohl es solche geben muß; es läßt sich vermuten, die Mode sei nur die äußere Erscheinungsform für verborgen wirkende Kräfte, die Dichter treibe unbewußt ein unwiderstehlicher Zwang jetzt zu dieser, jetzt zu jener Besonderheit. Es giebt freilich auch Spekulanten, die eifrig die Ohren spitzen, um zu erfahren, was gerade gangbar sei, die mit gewandter Feder immer „Das Neueste", oder wie es bei den Galanteriegeschäften so drollig heißt, die „Letzte Neuheit" schreiben, damit der Markt ihnen gehöre. Von ihnen ist nicht die Rede. Und gerade der Stoff, den ich diesmal betrachten möchte, bietet dem lesehungrigen Publikum zu wenig, als daß ihn das findige Geschäftsinteresse aufgestöbert hätte. Ich meine nämlich den Messiasstoff.

Mit Schrecken denkt vielleicht mancher an das Epos Klopstocks, von dem er einstens ein paar Gesänge während seiner Schulzeit hat lesen müssen. Es ließe sich auch da ein nachdenkliches Wörtlein sprechen, denn nicht umsonst steht das Werk des seraphischen Sängers an der Schwelle der Neuzeit; es begann mit seiner überirdischen, nicht materiellen Behandlung eines rein seelischen Zustandes die ganze psychologische Dichtung, die nun freilich so verfeinert wurde, daß uns die „Leiden in der Seele", von denen Klopstock sang, einförmig und — sagen wir's aufrichtig — langweilig erscheinen. Aber wie wird man in hundert Jahren von den psychologischen Analysen denken, die gegenwärtig in unseren Romanen, Dramen und Versen enthalten sind? Auch damals, vor hundertundfünfzig Jahren, muß der „Messias" die herrschende Hoffnung der Deutschen ausgedrückt haben, die dann auf dichterischem Gebiete durch Goethe erfüllt wurde.

Wenn wir also heute die Dichter zum Messiasstoffe zurückkehren sehen, so muß darin jenes verborgene Gesetz sich zeigen. Aber die Dichter sind zu gescheidt, als daß sie nun, gleich Klopstock, die Gestalt des Heilands, die aus den schlichten Berichten der Evangelien in festen Umrissen sich unserem Bewußtsein eingeprägt hat, zum Mittelpunkt ihrer Werke machten. Sie haben gelernt, daß man die Sonne am besten durch den Kontrast von Licht und Finsternis male, deshalb wählen sie entweder die Figur des Vorläufers, der da einem Höheren den Weg bereiten wollte, oder sie zeigen die Spiegelung der Messiasgestalt in den verschiedenen Gruppen des damaligen Lebens, und in beiden Fällen gewinnen sie die Möglichkeit der Parallelisierung zu unserer Zeit und damit ein „aktuelles" Interesse. Auf jenem Wege treffen wir Hermann Sudermann mit seiner Tragödie „Johannes" und einen jungen Dichter Max Bruns mit seiner epischen „Dichtung aus der Zeit des Messias": „Der Täufer"; auf diesem wandelt Richard Voß mit seinem „Roman aus den Tagen des Kaisers Tiberius": „Der neue Gott".

Nur ein einziger Dichter unserer Zeit hat es versucht, das ganze Werk der Erlösung in einem umfassenden Epos darzustellen: Friedrich W. Helle. Sein „Jesus Messias" begann im Jahre 1870 zu erscheinen und wurde erst im Jahre 1896 abgeschlossen; das Werk umfaßt zweiundachtzig Gesänge mit etwa 50 000 Hexametern, die drei starke Großoktavbände von nahezu 1300 Seiten füllen. Diese katholische Messiade muß als das Werk eines ernsten, von der Größe seines Gegenstandes durchdrungenen Mannes bezeichnet werden. Die sorgfältigsten Studien sind angestellt, um ein möglichst getreues Bild der Zeit, der geistigen

Strömungen, der historischen Verhältnisse zu entwerfen. Genau hält sich der Dichter an die Thatsachen der biblischen Erzählung, der kirchlichen Lehre, der ganzen Überlieferung; sein Geist dringt in den Himmel und in die Hölle, um den vollen Umkreis der Welt zu umspannen. Sein Ausdruck sucht bald durch einfache Schlichtheit, bald durch mächtige Akkorde, bald durch den Zauber altkirchlicher Hymnik zu wirken. In eingehenden Beschreibungen sollen die Landschaften, die Sitten und Trachten, die äußeren Erscheinungen entfaltet werden. Aber immer und immer wieder bleibt der Eindruck zurück, daß aller Ernst, alle Größe, alle Poesie dem erhabenen Gegenstande nicht gewachsen sind, daß auch Helle wie seine Vorgänger alter und neuerer Zeit seiner Absicht nicht zu genügen vermochte, daß sein Unternehmen scheiterte, weil es scheitern muß, daß bedeutendes Können, ehrliches Wollen und achtungswertes Wagen etwas zu Großes versucht haben. Der Stoff an sich widerstrebt den Fesseln, die ihm jede poetische Behandlung anlegt; er ist uns so vertraut, so sehr ein Teil unseres eigenen Wesens geworden, daß wir jede Veränderung als störende Willkür, jede Ergänzung als unnötige Last, jeden ungewohnten Zug als Verzerrung empfinden und niemals jenen Eindruck empfangen, den auf uns die schlichten Berichte der Evangelien ausüben. Helle meidet jedenfalls mit Absicht bedeutendere Ausschmückungen, dadurch wird sein Werk manchmal als Epos nüchtern, unsinnlich, sogar trocken. Eine Riesenarbeit und doch der Liebe Müh' umsonst . . . .

In dem Roman des hochbegabten, aber nervös-unruhigen, künstlerisch unstäten Voß wird mit großem Geschick das Bild der zu Grunde gehenden heidnischen Welt dargestellt, was auch Helle nicht versäumt; es wird gezeigt, wie groß und klein, alt und jung, das ganze große Reich nach einem festen Halt im Hasten des Tages auslugt. Der „Priesterkönig" Velosianus wird plötzlich beim Opfer vom Ekel an dem religiösen Treiben erfaßt und vergräbt sich in die Einsamkeit, um dort über den neuen, den unbekannten Gott nachzugrübeln und bei schlichten Hirten ein neues, einfaches Dasein zu finden. Dort trifft er eines Tages mit einem rätselhaften, visionären Mädchen zusammen, das von dem unbewußten Zug seines Innern übers Meer nach Italien getrieben wurde, um für den in Galiläa erstandenen Messias vor dem Herrn der Welt Zeugnis abzulegen. Aus ihren Phantasien ergiebt sich, daß sie schon den Toten angehört hatte, aber durch die Kraft des Messias zu neuem Leben erweckt wurde; es ist des Jairus Töchterlein aus der Bibel. Wirklich tritt sie, von Velosianus geführt, während sie mit hellseherischer Kraft die gleichzeitigen Vorgänge beim Tode des Messias verkündigt, vor Tiberius hin,

dessen Cäsarenwahn anschaulich entfaltet und psychologisch begründet wird. Die Sehnsucht des Menschen wie Götter verachtenden Greises auf dem Kaiserthron sendet den Velosianus nach Palästina, um nach dem neuen Gott zu suchen. Wie der ehemalige Priesterkönig auf die Spuren des Heilands trifft, mit Pontius Pilatus, mit Maria von Magdala, mit Maria und Martha, den Schwestern des erweckten Lazarus, mit der Mutter des Heilands, Maria, zusammenkommt, wie die Frage der Auferstehung von den verschiedenen Kreisen aufgefaßt wird, wie er endlich Veronica mit dem Bilde des Herrn findet und zu Tiberius bringt, während des Jairus Töchterlein bei den Ihren in dem jungen römischen Hauptmann Mucius Mamilius, der sie nach Palästina bringen mußte, den geliebten Gatten und dadurch Rückkehr aus ihrem halbsomnambulen Zustand ins wirkliche Leben erlangt, wie den Cäsar das Bild des Erlösers vom Schweißtüchlein der Veronica im Augenblick seines Todes anblickt, wie Caligula den Cäsarenwahnsinn bis zur eigenen Vergötterung treibt und Maria Magdalena zur ersten Märterin für Christus macht — das bildet den äußeren Erzählungsstoff des Romans. Dabei hat Voß Gelegenheit, die seelischen Regungen, das religiöse Verlangen der verschiedenen Stände zu entfalten und mannigfache Bilder des damaligen Lebens zu entwerfen. Freilich zerfällt das Ganze deshalb auch in eine große Menge von einzelnen Szenen, die nur mosaikartig eine Einheit erlangen, aber es ergiebt sich die Möglichkeit, unserer Zeit den Spiegel vorzuhalten und mancherlei Ähnlichkeit aufzudecken. Man folgt mit Interesse, manchmal sogar mit Spannung seiner Darstellung, kann die psychologischen Kämpfe verstehen und nachfühlen und wird durch die verschiedenen Anspielungen auf die Thatsachen der evangelischen Berichte von der Phantasiewelt des Dichters immer wieder in die vertraute Welt unserer Erinnerung zurückgeführt.

Unwillkürlich wird man durch das Werk, das Voß selbst zu einer Dramatisierung begeisterte, an einen der erfolgreichsten amerikanischen Romane gemahnt, an die „Erzählung aus der Zeit Christi": „Ben Hur" von Lewis Wallace. Sie erschien 1880 und wurde, soviel wir wissen, in hunderttausenden von Exemplaren verbreitet, in alle Kultursprachen, außerdem ins Schwedische, Polnische, sogar ins Türkische übersetzt und von ungezählten Lesern der ganzen Welt mit Heißhunger verschlungen. Auch Wallace bediente sich des Kunstgriffs, die Person des Erlösers im Hintergrund zu halten und die bunten Bilder des damaligen Lebens durch die Schicksale der judäischen Fürstenfamilie Hur zusammenzufassen. Die Messiashoffnung fehlt nicht, aber sie erscheint kaum als ein Analogon

zu den dunklen Unterströmungen unserer Zeit, sondern theoretischer, mehr vom jüdischen Standpunkt. Die Frage, wie der Messias erscheinen werde, ob als weltlicher König oder in anderer Gestalt, wie sich sein Reich gestalten werde, beschäftigt jene Teile des Romans, die sich direkt auf ihn beziehen. Mit dem Zuge der drei Weisen aus dem Morgenlande setzt die Erzählung ein und behandelt mit tiefer Wirkung die Motive bis zur Huldigung im Stalle von Nazareth; dann aber schiebt sich ein ganz neues Motiv ein und beherrscht den größeren Teil des Romans. Das Unglück, das ein verhängnisvoller Zufall über das Haus Hur verhängt, die Verurteilung Judahs, Ben Hurs zu lebenslänglicher Galeerenstrafe, die Einkerkerung seiner Mutter und seiner Schwester dienen zur Charakteristik der Willkürherrschaft, die von Rom über Israel ausgeübt wird. Valerius Gratus, der habsüchtige Prokurator Judäas, unterstützt von dem hochfahrenden Messala, benutzt den Schein der Schuld, um sich in den Besitz des fürstlichen Vermögens der Verurteilten zu setzen. Aber der Zufall ist Ben Hur günstig; als Ruderknecht der Galeere „Asträa" rettet er dem Tribun Quintus Arrius das Leben, wird sein Adoptivsohn, kann sich in Rom als Krieger und Sportsman ausbilden, immer mit der geheimen Hoffnung, einmal seinem Volke zu nützen und an den verhaßten Gegnern Rache zu nehmen. In Antiochien beginnt er seinem Ziele näherzukommen, da er mit dem getreuen Verwalter seines Vaters Simonides zusammentrifft und Messala bei einem Wettrennen besiegt, ja, vernichtet. Aber durch den Ägypter Balthasar, einen der drei Weisen, wird er in die Messiasbewegung eingeführt und allmählich von seinen Privatinteressen zu den allgemeinen übergeleitet. Von da an ist die biblische Erzählung in einigen Hauptszenen mit dem Familienroman verquickt. Ben Hur findet Mutter und Schwester, da die wunderbar aus schwerer Kerkerhaft Befreiten durch den in Jerusalem einziehenden Heiland vom Aussatz geheilt wurden, er ist Zeuge von Christi Gefangennahme und Kreuzigung, ringt sich zur richtigen Auffassung der Messiasidee durch und wirkt für das Christentum in Rom durch die Errichtung der Tempel unter der Erde, der Katakomben, da Neros Verfolgungen das Licht zu unterdrücken drohen.

Ganz verständlich ist die fabelhafte Wirkung des Romanes von Wallace nicht. Allerdings verdienen die einzelnen Schilderungen alles Lob, aber sie übertreffen doch das in Ebers' früheren Romanen Gebotene kaum wesentlich; grandios muß nur die Kreuzigung genannt werden, während der eigentliche Stoff so romanhaft und wenig originell erscheint, daß er den Erfolg nicht zu erklären vermag. Auch die Idee des Christen-

tums wird keineswegs entfaltet; Wallace begnügt sich damit, die Göttlichkeit des Erlösers zu dokumentieren und durch die psychologische Wandelung Ben Hurs, des Simonides, wie durch die tiefsinnigen Darlegungen Balthasars zu erweisen. Außer den Wundern Christi und seinem überirdischen Königtum gerade bei seiner tiefsten Erniedrigung, wird weder die Liebe, noch das Mitleid mit den Armen und Unterdrückten als das bewegende Motiv behandelt. Zwar lebt in den Juden die Messiasidee und läßt sie auf die Kunde von der Geburt des „Königs der Juden" wie später auf die Nachricht vom Auftreten des Gottessohnes hoffend aufhorchen. Wallace thut aber gar nichts, um die Wirkung Christi zu erklären; selbst Balthasar, Ben Hur und Simonides, die verschiedene Seiten des Verhaltens zum Messias repräsentieren, folgen mehr der Stimme in ihrem Innern als dem Eindruck, der von Christi Persönlichkeit ausgeht. Bei Wallace wird zudem die Messiashoffnung als etwas ausschließlich Jüdisches behandelt und mit dem Haß gegen die römische Weltherrschaft in eine Linie gestellt. Trocken und schriftstellerisch wenig gewandt, mit einer ganz veralteten Technik legt er die Resultate seiner eindringenden Studien dar, während Voß es vermieden hat, gleich dem Historiker, den Zustand der sehnsuchtbewegten Epoche zu deduzieren und zu dozieren; als Dichter suchte er ihn in unserer nachschaffenden Phantasie lebendig zu machen und als einen allen damaligen Völkern gemeinsamen zu veranschaulichen. Dadurch wird das Universelle des Christentums bedeutsamer ins Licht gerückt als bei Wallace, dadurch bleibt Voß andererseits auf dem Boden der Dichtung.

Wie Wallace ist das auch dem Epiker Max Bruns nicht eben geglückt, er hielt es für nötig, einen „Geschichtlichen Rückblick" zur Einführung, einen Epilog zur Aufklärung über seine Absichten, zwar im Versmaß der ganzen Dichtung, im reimlosen fünffüßigen Jamb, zu geben, aber in einem Tone, wie ihn nicht der Dichter, sondern der Geschichtsschreiber zu wählen genötigt ist. Seine eigentliche Dichtung berührt sich nun mit der Tragödie von Hermann Sudermann überraschend, insofern er, wie dieser, den Unterschied zwischen dem Täufer und dem Messias, zwischen dem Vorläufer und dem Erfüller aus einem ähnlichen Motiv hervorgehen läßt. Johannes ist bei Bruns wie bei Sudermann der Wüstenmensch, der, unbekannt mit den wirklichen Kräften der Welt, nur den morschen Verhältnissen den Todesstoß versetzen, aber dem Hoffen der Menschen kein neues Ideal bieten kann. Er kennt keine Nachsicht, keine Milde gegen die eigene Schwäche, darum auch nicht gegen die Schwäche der Anderen, ihm fehlt der Gedanke der Liebe, der alle Lehren des Messias

Max Bruns.

durchglüht. Bei Bruns wird Johannes, der in seiner ersten Jugend mit Jesus freundschaftlich verkehrte, infolge seines Wüstenlebens zum Asketen, der jede menschliche Regung in sich ertöten möchte. Auch bei Sudermann soll das Bekämpfen des „Gesetzes" durch Johannes, der Gegensatz zu den Pharisäern und den Zeloten wohl eine ähnliche Stellung des Täufers symbolisieren, doch hat Sudermann, sehr zum Schaden seines Werkes, diese Seite des Helden meist ganz im Dunkeln gelassen.

Und nun verschiebt sich für Bruns wie für Sudermann das künstlerische Problem, indem bei jenem für eine große Strecke, bei diesem für das ganze weitere Stück statt des Johannes eine andere Figur in den Mittelpunkt der Handlung rückt: Salome. Das Lockende, Süße, Bezaubernde dieser Mädchengestalt, von der uns in den Evangelien des Matthäus und Marcus nicht einmal die äußersten Umrisse gezeichnet sind, selbst der Name dieser Tochter der Herodias wird nicht überliefert, hat schon andere Künstler gereizt. Vor kurzem erst hat J. K. Huysmans in seinem Dekadenceroman „A rebours", den M. Capsius 1897 gut ins Deutsche übertrug, mit seiner ganzen Nervosität zwei Bilder Gustav Moreaus beschrieben, um diese Salome als die Verkörperung des Dämonisch-sinnlichen, ewig Verführenden, alles Vergiftenden, selbst aber Gefühllosen, Unempfindlichen zu preisen. Salome, meint er, könne nur von den erschütterten und geschärften Gehirnen erfaßt werden, die durch Nervenkrankheit hellsehend geworden; sie sei die sinnbildliche Gottheit unzerstörbarer Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie, jenes einfache Sinnentier, ungeheuer, gefühllos, unempfindlich, alles, was sich ihr nähert, sie berührt und sie sieht, vergiftend.

Bruns und Sudermann machen sie zum Bilde der süß entnervenden Sünde, zur halbunschuldigen, mehr unbewußt als raffiniert reizenden Kokette, die an dem weltfremden Johannes verlangendes Gefallen findet und ihn deshalb gewinnen will. Das hat der Epiker mit großer Glut, aber züchtig, in einer schwülen Versuchungsszene behandelt, während der Dramatiker mit Rücksicht auf die Bühne dasselbe Ziel in einer etwas weniger deutlichen, trotzdem abstoßenderen Szene zu erreichen sucht. Dabei zeigt sich nun ein bedeutsamer Unterschied zwischen Bruns und Sudermann; jener läßt seinen Johannes fast ganz erliegen und die Schrecken der Sünde zum erstenmal an sich selbst in ihrer verlockendsten Maske erleben, während der Johannes in der Tragödie mit Ruhe, die an Stumpfheit grenzt, die werbende Salome hinwegweist, weil sie die Sünde ist; er wird nicht einen Augenblick aus seiner Ruhe aufgestört und zögert ebensowenig wie früher, da ihm Herodes, die „Weltsünde", Freundschaft

mit den Mächtigen darbot. Johannes bleibt der „Einsame", der, niemandes Freund und niemandes Feind, über die Gipfel der Berge dahinwandelt, ein Nietzschescher Übermensch. Bruns findet dann Gelegenheit, ein Gegenbild zu entwerfen, da dem gefangenen Johannes in der Tochter seines Kerkermeisters die Liebe naht, nicht als sündige Begierde, sondern als beglückendes Vereinen der Seelen, so daß ihm erst in Rahel der wahre Glaube, die volle Gesundheit aufgeht.

Salome fühlt sich von Johannes im Innersten getroffen; sie hat sich ihm angeboten, er hat sie von sich gestoßen, nun will sie Rache, deshalb erscheint sie nicht, wie in der Bibel, als Werkzeug in der Hand ihrer Mutter Herodias, ja, diese spielt bei Sudermann trotz ihrer Intriguen, noch mehr bei Bruns, der sie rasch in den Hintergrund schiebt, eigentlich eine recht überflüssige Rolle. Die beiden Frauen haben nebeneinander in demselben Werke keinen Platz, ja, Herodes wird bei Sudermann fast unverständlich, daß er zu gleicher Zeit wegen seiner Verbindung mit dem Weibe seines Bruders Philippus eine Revolution heraufbeschwört und doch seine begehrlichen Blicke auf seine neue Stieftochter wirft, deren Reiz er hinter dem kaum gelüfteten Schleier ahnt. Wenigstens macht das Kokettieren der Salome mit ihrem Stiefvater den Schwur nach dem verführerischen Tanze wahrscheinlich, während Bruns sich dieses Motiv entgehen ließ und dadurch seinen Herodes noch tiefer herabdrückte. Bis zu einer gewissen Grenze war den Dichtern durch die biblische Skizze der Weg vorgezeichnet, sie mußten freilich zur Ausführung ihre Phantasie bemühen, was Bruns zur Erfindung eines Hauptmanns Eleasar bewog, der außer Herodias die Intrigue einfädelt und ein Repräsentant des widerlichsten Egoismus wird. So sinkt bei ihm wie bei Sudermann das Motiv religiösen Kampfes zu einer kleinlichen Eifersuchtstragödie, zu einer jener alltäglichen Geschichten herab, die wohl das Kostüm, nicht aber das Wesen wechselt. Wenn man bedenkt, wie Friedrich Hebbel es verstanden hat, die biblischen Berichte zu einer „Judith", deren Muster Sudermann vielleicht vorschwebte, aufs grandioseste auszunützen und die Anekdote zu einem tiefen psychologischen Problem umzugestalten, wird man in unseren modernen zwei Johannesdichtern Vertreter einer Generation sehen, von der Voß seinen Velosianus (S. 49) sagen läßt, sie sei großer und gewaltiger Götter so unwert, daß sie nur würdig sei, vor Götzen zu knieen.

Sudermann hat mit seinem „Johannes" ein Gegenbild zu dem modernen Bild „Sodoms Ende" geschaffen, hat allerdings die Linien einfacher gezogen, das Große wenigstens geahnt, aber das Gelingen war ihm versagt. Bruns, der gleichzeitig in einem Gedichtbande „Aus meinem

Blute" verschiedene Stimmungen glücklich entfaltete, vermochte sich in seiner Dichtung von den schweren Fesseln der nüchternen Erdenschwere nicht ganz zu befreien und blieb in der Mitte zwischen Historie und poetischer Gestaltung hängen.

Sehr merkwürdig ist die Umgestaltung, die Emerich von Gatti in seinem Roman „Der König der Juden" (Zürich 1899) mit dem evangelischen Stoff vorgenommen hat; er stand sichtlich unter dem Einfluß der vorausgegangenen Darstellungen, suchte jedoch etwas Neues durch rationalistische Auffassung des Ganzen zu erlangen. Bei ihm wird die Gestalt Christi in den Mittelpunkt gerückt, das ist aber nicht jener Jesus Christus, den wir aus den Evangelien kennen, sondern eine Phantasiefigur, ein Romanheld. Ich kann nicht einmal sagen, daß diese Veränderung des biblischen Stoffes irgendwie verletzend wirke, weil die Umformung mit radikaler Gründlichkeit eigentlich nur schwache Erinnerungen an die evangelischen Berichte beibehielt. Jesus von Nazareth wird uns zuerst als Arzt in Rom vorgeführt, wo ihn der Präfekt Pontius Pilatus bei einem plötzlichen Ausbruch des Judenhasses vor der Wut des Pöbels errettet. Die originelle Persönlichkeit des jüdischen Arztes, der alle philosophischen Systeme der damaligen Welt durchforscht hat, ohne für sein inneres Streben und Sehnen das erlösende Wort zu finden, interessiert den Präfekten; er lädt Jesus zu einem Gastmahl, dem auch der Kaiser Tiberius beiwohnen soll. Nach einigem Zögern nimmt Jesus an und erscheint wirklich in der buntzusammengewürfelten römischen Gesellschaft. Dort begegnet er Hermia, der verführerisch schönen Gattin des Pontius Pilatus. Verderbt, wie sie ist, gewöhnt, die Männer zu bethören, läßt sie sofort dem weltfremden Denker gegenüber alle Künste der Koketterie spielen und hält ihm vor, daß er die Liebe nicht kenne. Was Sudermann und Bruns sinngemäßer von Johannes berichten, überträgt Gatti auf Jesus. Bei dem Gastmahl wird dem Kaiser Tiberius ein Becher vergifteten Weines gereicht, Jesus aber rettet durch seine ärztliche Kunst den Imperator. Auch Tiberius erfährt eine tiefe Wirkung von Jesus und gestattet ihm eine Bitte als Belohnung für seine Hülfe. Jesus erfleht das Leben des Pontius Pilatus, der übrigens an dem Attentat unschuldig ist. Aelius Sejanus, der Präfekt der Prätorianer und Pilatus' Nebenbuhler, hat einen Sklaven zu dem Schurkenstreich gewonnen. Sejanus und Pilatus streben aber beide nach dem Cäsarenthron. Hermia lockt unter dem Vorgeben einer schweren Erkrankung Jesus nach ihrem Landsitz und sucht ihn dort zu verführen; sie zeigt ihm von einem Berge die herrlichen Lande, die im Abendglanz leuchtende Campagna und bietet sie ihm an als holdes

Liebesplätzchen, aber Jesus weist Hermia nach schwerem Kampfe von sich und flieht. So hat Gatti die Versuchung Christi durch den Teufel umgebildet und vermenschlicht. Dagegen kontrastiert nun aber sehr merkwürdig die Vision, in der Jesus unmittelbar darauf von Gott die Mission erhält, sein Wort zu verkünden und die Saat der Gerechtigkeit zum Segen der Völker auszustreuen. Glaube, Hoffnung und Liebe soll die neue Lehre sein. Nun macht sich Jesus nach Judäa auf, begleitet von seinem Jugendfreunde Judas Iscariot, der es bis zum Centurio der Prätorianer gebracht hatte, weil er Hermias Geliebter war, und der nun den Plan ausheckt, Jesus zum König der Juden zu machen, dadurch einen Aufstand im Osten zu erregen und Pilatus auf den Thron der Cäsaren zu verhelfen. Pilatus ist an Stelle des Cajus Velius Statthalter in Judäa geworden, weil Sejanus den Konkurrenten aus Rom entfernen wollte. Das zweite Buch des Romans erzählt nun, wie Jesus die Gemüter der Juden gewinnt, während Judas seine weltlichen Absichten verfolgt. Alles wird vorbereitet, doch muß mit der Treue der Verräter gerechnet werden; den Legaten Marcus Plantius macht Hermia gefügig, fädelt aber ein Doppelspiel ein, um sich an Jesus zu rächen. Judas verführt Magdalena, die Tochter des Kaiphas, die Jesus vom Tode errettet hat; da sie sich Mutter fühlt und Judas um die Heirat anfleht, weist er sie zurück und treibt sie zum Selbstmord. Dadurch fällt Kaiphas mit seiner Partei von der Verschwörung ab; Marcus Plantius hat ihr nur zum Schein angehört und alles nach Rom gemeldet; Pontius erfährt die Niedertracht seiner Frau Hermia und verstößt sie. Da nun Jesus in Jerusalem gegen seinen Willen als König der Juden einzieht, werfen die römischen Soldaten den Aufstand nieder, Jesus und Judas werden gefangen und verurteilt, weil sich Pilatus zur eigenen Rettung von ihnen lossagt. Judas gelingt es, sich zu befreien; er will Jesus retten, wird aber von dem Freigelassenen des Pilatus, von Daves, erstochen; Pilatus nimmt Gift. Nun sucht Hermia Jesum auf und will ihn bestimmen, den Ring vorzuzeigen, den ihm Tiberius zum Andenken geschenkt hat, dadurch würde er frei; aber Jesus wirft den Ring fort, weil er für seine Überzeugung sterben will. Hermia eilt nach Capri zum Kaiser, den das Bild Jesu fortwährend verfolgt, sie erwirkt die Begnadigung, kommt aber zu spät in Jerusalem an, Jesus hängt bereits am Kreuze und verweist sie noch auf den Weg der Buße.

Von dem uns geläufigen Stoff ist nicht viel übrig geblieben, wir haben es weder mit der Messiasidee, noch mit der jüdischen Hoffnung auf den kommenden König zu thun, sondern mit einer Revolution im römischen

Reiche, mit einem verunglückten Putsch. Der Roman an sich ist nicht uninteressant, manche Szenen, einige Bilder sind voll Leben und Anschaulichkeit, aber der große Zug mangelt, den alle die übrigen Bearbeitungen aus den evangelischen Berichten beibehalten haben. Eines freilich berührt uns eigenartig: die Stellung des Judas Iscariot nämlich. Wir denken an Hebbels Notiz in seinen Vorarbeiten zum Plan eines Christus, die Judas als den allergläubigsten Anhänger des Messias bezeichnet. Vielleicht wurde Gatti durch sie zu seiner von aller Tradition abweichenden Darstellung veranlaßt; er zeichnete Judas als einen Vertreter der vita activa, der aber mit innigster Liebe an dem grundverschiedenen Jesus hängt und nur durch seine Weltklugheit getäuscht wird. So bietet Gatti zwar nicht eigentlich eine Messiasdichtung, immer aber kein unbedeutendes Werk.

Die modernen Messiasdichtungen, das kann man ruhig prophezeien, werden nicht, wie die drei Gesänge, die Klopstock im Jahre 1748 dem staunenden Publikum vorlegte, Epoche machen, sondern klanglos in jenem papierenen Meere versinken, das seine Fluten, alles bedeckend, über Deutschland ausbreitet. Die Schuld liegt nicht an den Genießenden, die jede kraftvolle Leistung mit Freuden begrüßen und selbst kleinere Symbolisierungen des eigenen Fühlens, wie Hauptmanns „Versunkene Glocke" mit ihrer dunklen Messias-Idee, dankbar hinnehmen, sondern an den Schaffenden, weil sie auch dann im Kleinen stecken bleiben, wenn ihnen das Bedeutende lockend vorschwebt. Sind wir ein kleines Geschlecht: ein Dichter, der uns herausrisse aus unserer Dumpfheit und Enge, hat sich auch noch nicht gefunden!

„Judas ist der Allergläubigste."

Als Emil Kuh im Nachlasse Hebbels unter den Bemerkungen zum geplanten „Christus" den oben erwähnten Satz fand, war er in nicht geringer Verlegenheit. Durch Eduard Kulke (Erinnerungen an Hebbel, Wien 1878, S. 70 f.) wurde er mit einem Wiener Privatgelehrten bekannt, der eine halbwegs plausible Erklärung gab. „Unter allen Jüngern Jesu," so sagte dieser, „sei Judas der nüchternste, klarste und verstän-

digste. . . . . Er habe die Idee Jesu am tiefsten erfaßt und sei von derselben erfüllt gewesen. Er habe jedoch erkannt, daß diese gewaltige Idee erst dann Wurzel fassen werde, wenn Jesus sich selbst ihr zum Opfer gebracht habe." — Bei Gatti wird am Schluß des zweiten Teils eine Begegnung Jesu mit seinem ehemaligen Lehrer Apollonius von Tyana erzählt, der mit heller Begeisterung ausruft: „Wisse, Jesus von Nazareth, daß das höchste Gut auch das höchste Opfer fordert. Groß ist es, der Wahrheit zu leben, aber göttlich, für sie zu sterben!" — „Die anderen Jünger," so fährt der Privatgelehrte bei Emil Kuh fort, „hätten Jesu geliebt, seiner Person angehangen, Judas dagegen habe die Idee über Jesus selbst gestellt. So wie Abraham bereit gewesen, seinen Sohn Isaak zu opfern, worin er doch die tiefste Gläubigkeit dargethan, so habe auch Judas nicht gezögert, den Meister zu opfern, um das Werk des Meisters zu retten. Ja, Judas' Gläubigkeit stehe um so viel höher, als er sich doch dem Verdacht eines Verräters ausgesetzt habe, als welcher er auch wirklich durch die Mythe der Jahrhunderte schreitet. Bekannt sei übrigens, daß Judas seine That bereut und bittere Thränen vergossen habe. Aus dem ganzen Gedankengange sei auch das Wort Jesu beim Abendmahl erklärlich: Unus vestrum me prodituras erit! Jesus sei hienach mit seiner eigenen Opferung einverstanden gewesen und habe den Verrat des Judas vorausgesehen."

An dieser Deutung, die wohl im allgemeinsten befriedigt, bleibt nur das eine Bedenkliche, wie Hebbel zu ihr gekommen sei. Ich vermag nun eine hübsche Hypothese vorzubringen, die in mehrfacher Hinsicht interessant ist. Hebbel war bekanntlich während seines ersten Hamburger Aufenthaltes durch einige Monate des Jahres 1835 Mitglied des „Wissenschaftlichen Vereins von 1817", einer Gymnasiastengesellschaft, über die Emil Kuh in seiner Biographie des Dichters nur wenig spricht. Am 23. Juni 1835 erhielt er satzungsmäßig den Aufsatz J. W. C. Vortmanns zur Lektüre und Kritik. Der Aufsatz ist betitelt „Rettung des Judas Ischariot" und gab Hebbel nur Veranlassung zu geringen kritischen Bedenken, die sich hauptsächlich auf die Frage beziehen, ob Judas wirklich ein Dieb gewesen sei. Vortmann legt aber zum Schlusse seines Aufsatzes sehr geistreich dar, wie man sich den Verrat des Judas psychologisch erklären könne, ohne mit der Thatsache in Konflikt zu geraten, daß sich Jesus doch nur wackere Leute zu Jüngern auswählte, und daß Judas auf jedem anderen Wege leichter sein Glück machen konnte, als wenn er sich dem armen Lehrer Jesus anschloß. Vortmann schreibt nun:

„Im Evangelium des Lucas, Kap. 18, V. 31—33 lesen wir, daß

der Herr auf seiner letzten Reise nach Jerusalem seinen Jüngern sein bevorstehendes Ende umständlich erzählt habe. ‚Aber,‘ fügt der Evangelist V. 34 hinzu, ‚sie vernahmen der keins, und die Rede war ihnen verborgen und wußten nicht, was das gesagt war.‘ Sie verstanden also nicht, wie so oft, was die Rede des Herrn bedeute. Aus dieser Stelle könnte man folgende Mutmaßung fassen. Aus der für sie rätselhaften Rede des Herrn hatten die Jünger geschlossen, daß derselbe, ehe er sein Reich gründen könne, von seinen Feinden angegriffen werden würde, aber dachten jene gewiß, er werde aus diesem Kampfe als Sieger hervorgehen. Als daher derselbe ihnen über Tisch beim Ostermahle verkündete, daß einer aus ihrer Mitte die nächste Veranlassung dazu geben werde, sahen sie dies nicht als eine Handlung des freien Willens eines jeden an, sondern betrachteten es vielmehr, wie mir scheint, als eine That, zu der Gott irgend einen von ihnen bestimmt habe. Warum sollten sie sonst, wäre dies nicht der Fall gewesen, alle nach der Reihe den Herrn gefragt haben: Herr, bin ich's? — Marc. 14, V. 21, Matth. 26, V. 25. — Als der Herr nun dem Judas auf seine Frage erwiderte: ‚Du sagst es‘, da konnte dieser nach meiner Ansicht nicht mehr zweifeln, daß er hiezu bestimmt sei, sondern ging hin, zumal, da Jesus ihn noch aufforderte, was er thun wolle, bald zu thun, nicht, um ihn in die Hände der Hohenpriester zu liefern, sondern vielmehr, um diese zu verleiten, denselben durch die Gewalt, die sie ihm anthun wollten, zu zwingen, sich der höheren Macht, unter deren Schutze zu stehen er sich so oft gerühmt hatte, zu bedienen und seine Herrschaft, die, wie er selbst gesagt hatte, bald ausgebreitet werden solle, zu begründen. Daß Judas zu dieser That bloß dieser Irrtum verleitet und nicht zugleich auch der Gedanke, der Herr werde nach seiner Thronbesteigung ihn als den Haupturheber seines Glückes ganz besonders belohnen, möchte ich gerade nicht behaupten. Jedoch wenn wir bedenken, daß selbst Johannes und Jacobus sich nicht schämten, für sich die höchsten Würden in dem zu begründenden Reiche zu verlangen, so glaube ich, können wir jenen deshalb nicht mit Recht tadeln. Er war nach seiner Ansicht durch eine höhere Macht dazu bestimmt, nur ein Werkzeug in ihrer Hand. Daß er hierfür aber eine ausgezeichnete Ehre erhoffen dürfte, das konnte er nach seiner beschränkten Einsicht nur als eine wohlverdiente Belohnung verlangen. Wie entsetzlich mußte daher für ihn, den sich glücklich Träumenden, die Wirklichkeit sein, die ihm zeigte, welche Frucht aus seiner That sprieße! Heftiger kann nicht dem Gebirgswanderer schwindeln, der sich plötzlich am jähen Rande der gähnenden Bergschlucht sieht, die ihn zu verschlingen droht. Was ist

daher natürlicher, als seine gänzliche Verzweiflung! Der Abgrund ist zu furchtbar, als daß noch Rettung möglich wäre. Es zieht ihn gleichsam eine höhere Macht hinab in die Tiefe, und noch im Sturze erkennt er die schreckliche Wahrheit, was der Mensch in guter Absicht unternimmt, führt oft eine mächtigere Hand — wiewohl nur scheinbar — zum Bösen. So möchten denn auf Judas jene Worte, welche einer unserer begabtesten Dichter im herben Kummer über getäuschte Hoffnung ausruft, passen:

„Traum nur ist und Schatten das Heiligste, luftiger Wahn nur
Leitet die Welt, und das Herz spielt mit betrüglichem Nichts;
Was er gewann, ist fliegender Schaum, schnell flattert des Zufalls
Lüftchen heran, und es flieht spottend das ewige Gut."

Vortmanns Aufsatz beweist eine gewisse Reife des Urteils, einen weiteren Blick und ist fern von bloßer Schülerhaftigkeit; das interessiert uns deshalb, weil es die Atmosphäre zeigt, in der sich Hebbel damals bewegte. Wenn meine Vermutung richtig ist, dann haben wir wieder einmal den Fall, daß in der Psyche des Dichters unbewußt durch viele Jahre der Keim zu einem poetischen Motiv schlummern kann, ehe er in seinem Werke zum Leben erwacht. Gewiß hat Vortmann geistreich die psychologischen Vorgänge beim Verrate des Judas dargelegt und in seiner „Rettung" Judas als den Allergläubigsten erkannt.

Unſere Zeit.

Aus dem Schluß eines Vorleſungscyklus über die neueſte deutſche Litteratur.

Wer von uns hat nicht auf der Schule einmal „Das Jahrhundert der Entdeckungen“ behandeln müssen, um seinen Stil und — seinen Scharfsinn zu üben! Wie viel Phantasie wurde aufgeboten, wie viel Wissen ausgekramt, mehr wegen der guten Zensur, als wegen des Interesses an dem Thema. Dem rückschauenden Historiker freilich verdichtet sich der Eindruck jedes Säkulums in eine bestimmte kurze Formel, die wenigstens den Hauptcharakter auszudrücken vermag, und Ottokar Lorenz vertritt bekanntlich die Gliederung der Geschichte nach Jahrhunderten mit der größten Konsequenz, sieht in jedem Jahrhundert den Ausdruck eines anderen Wesens.

Unser scheidendes Jahrhundert hat auch schon von allen Seiten Ehrentitel oder Schmähnamen erhalten, für und gegen die sich je nach dem Standpunkt des Betrachters manches anführen läßt, aber einen wirklich umfassenden Ausdruck für den Charakter des 19. Jahrhunderts findet man darin nicht. Vielleicht werden künftige Schülergenerationen sich in ihren Aufsätzen mit unserem Säkulum abmühen, wie wir mit dem vergangenen, und es wäre für uns wohl recht belustigend, in den künftigen Schülerheften zu blättern. Wenn wir den bisherigen Versuchen trauen, dann gewinnen wir eine recht stattliche Liste von Bezeichnungen, die einstens dem phantasiebegabten Primaner seine Aufgabe zu erleichtern vermögen. Er kann ganz seiner Privatneigung folgen, seine Passionen zu Rate ziehen und sich dann im breiten Ausmalen gefallen. Hat er technische Interessen, dann wird er wohl vom Jahrhundert der Erfindungen sprechen, des Dampfes und der Elektrizität gedenken, die Kanalbauten, Telegraph und Telephon nicht vergessen und vielleicht von der erhabenen Warte seines Jahrhunderts auf alle diese Anfänge des unseren mit demselben Gefühle herabschauen, wie der Erwachsene auf die Spielereien des Kindes.

Ein anderer wird wohl vom Jahrhundert der Naturwissenschaften handeln oder, wenn er einen weiteren Blick hat, der Wissenschaft überhaupt; er mag dann etwa dem 18. Jahrhundert mit seiner Aufklärung

das 19. mit seiner allgemeinen Bildung entgegenstellen, dem Jahrhundert der Spekulation jenes der Induktion oder dem idealen das materielle. Wieder ein anderer dürfte unser gutes Säkulum als das demokratische, das soziale oder sozialistische schmähen, oder gar nur als das bürgerliche gelten lassen, weil ihm unser Sozialismus und unsere Sozialisten nur gut bürgerlich erscheinen, im Sinne Emil Recherts etwa, der im jetzigen Sozialisten nur den verkappten Bourgeois sieht; wird unser Primaner nicht am Ende Arno Holz zustimmen und gleich von einem sozialaristokratischen Zeitalter sprechen? Ein schöner Titel wird auch heißen: das Maschinenzeitalter; doch wer weiß, ob nicht auch darin die kommende Zeit hoch über die unsere hinauswachsen wird! Ein in Bismarcks Reden Bewanderter wird sich ein anderes Schlagwort notieren und von einem Jahrhundert der Großstädte deklamieren. Wer sich besonders der historischen Ereignisse erinnert, der wird vom Zeitalter der großen Greise schreiben und dem Spötter vielleicht Anlaß geben, gleich „das greisenhafte Jahrhundert" zu sagen. Ein besonders Feinfühliger beklagt wohl unser Jahrhundert als das der Vergeßlichkeit, der Undankbarkeit und der Pietätlosigkeit. Man hat uns Alexandriner gescholten, dann aber wieder Egoisten; wir heißen Pessimisten, roh und unphilosophisch. Als das nervöse Geschlecht hat man uns verschrieen; von einer Epoche des Journalismus, der Uniformität, des Herdenviehs wurde gesprochen, aber auch vom Zeitalter des Klassenhasses, der Klassengegensätze geht die Rede. Wer das 18. Jahrhundert als das kosmopolitische auffaßt, wird das unsere wohl als das nationale bezeichnen. Ein litterarisch Interessierter hat wahrscheinlich den Ausdruck: Jahrhundert des Romans oder der Prosaform bereit. Auch vom Zeitalter des Dilettierens, des Sports, der Vereinsmeierei wird man hören.

Allen diesen Titeln, deren Liste leicht vermehrt werden könnte, läßt sich eine gewisse Berechtigung nicht absprechen, nur das „weibliche Jahrhundert", wie Siegmar Schultze meint, will uns als Spitzmarke für unsere Zeit nicht einleuchten. Aber diese Namen treffen alle nur einzelne Seiten, ohne den Gesamtcharakter zu umfassen; uns liegt eben die Zeit näher als das Jahrhundert. Wir kommen ihm schon näher, wenn wir mit Leo Berg annehmen, unsere Zeit liege „zwischen zwei Jahrhunderten", was freilich keiner Zeit bestritten werden kann. Es soll nur für die unsere ganz besonders die Charakterlosigkeit, das Zwiespältige betont werden, um dessentwegen eine genaue Formulierung nicht gelingen wolle. Friedrich Nietzsches Hauptwerk sollte vom Umwerten aller Werte handeln, und damit, glaube ich, nähern wir uns dem Eigennamen unseres Jahrhunderts um ein Bedeutendes.

Wir sehen in der That, wohin wir blicken, ein Umbilden, ein Zertrümmern des Alten, daneben ein unendliches Sehnen nach etwas Neuem, ein fast leidenschaftliches Ahnen, es müsse etwas kommen, das alles Hoffen erfüllt, alles Sehnen stillt. Wir könnten darum sagen, daß wir in einer Epoche der Vorbereitung oder noch besser in einem Übergangsstadium stecken. Damit scheint mir das Wesen unseres Jahrhunderts oder wenigstens unserer Zeit am umfassendsten ausgedrückt zu sein, nur darf nicht verkannt werden, daß wir uns dieses Zustandes bewußt sind und darum das Gefühl der Erwartung nicht los werden. Das Alte stirbt, wir sind aber noch nicht sicher, daß neues Leben aus den Ruinen blühe. Wir sehen das Verwelken, wie der Herbst es bringt; ob im stillen die grüne Saat keimt, das hoffen wir nur. Und deshalb harren und warten wir, ungeduldig, nervös, gequält, vergällen uns den Genuß der Gegenwart und lassen kein Glück aufkommen. Hat einst ein kräftiges Geschlecht ausgerufen: „Es ist eine Freude zu leben," das unsere kann sich zu solchem Wagnis nicht aufraffen und meint wohl, wir leiden alle am Leben.

In seinem köstlichen Roman „Auch Einer", dieser Perle der humoristischen Litteratur, läßt Friedrich Vischer seinen barocken Helden A. E. folgendes Geschichtchen den bekannten Kriegserinnerungen Karl von Suckows „Aus meinem Soldatenleben" entnehmen. Ein Hauptmann schleppte sich mit Suckow aus Rußland fort, hungerte mit ihm, hörte jedoch unter diesen Leiden nicht auf zu rühmen, was für trefflichen Zwiebelkuchen seine Frau machen könne; es sei sein Leibessen, und wenn er nach Hause komme, müsse das erste sein, daß die Teure ihm einen bereite. Sein Idealtraum freilich ging nicht in Erfüllung; er hat den Zwiebelkuchen nicht mehr gesehen, gegessen, ist in Wilna am Nervenfieber gestorben. A. E. fügt in seinem Tagebuch hinzu: „Ach, so sterben wir alle, jeder trägt in sich den Traum vom Zwiebelkuchen und muß in in die Grube, eh' er Wahrheit geworden!"

Uns allen schwebt etwas vor, auf dessen endliches Erscheinen wir von Tag zu Tag, von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr, von der Jugend bis zum Tode hoffen. Wenn uns die Gegenwart schal erscheint, leer und inhaltlos, unbefriedigend und enttäuschend, dann tröstet uns der Gedanke, daß einmal etwas Besseres kommen werde, um uns aus aller Qual und Sorge, aus aller Pein der Unzufriedenheit zu reißen. Wer erinnert sich nicht an Richard Volkmann-Leanders ergreifendes Märchen vom Wunschring, den man nur umzudrehen braucht, um alles zu erlangen, was sich in einen Wunsch fassen läßt. Wie zögert das Ehepaar immer wieder, den Ring zu drehen, weil es stets auf einen noch wichtigeren Zeitpunkt für die Entscheidung wartet, bis es endlich stirbt, ohne den Wunsch auszusprechen!

Am trefflichsten scheint mir eine Dame die Lage unseres Geschlechts erfaßt zu haben, die am 8. Februar 1859 zu Alexandrien geborene Gabriele Reuter in ihrem Erstlingsroman „Aus guter Familie; Leidensgeschichte eines Mädchens" (1895). Die Heldin, Agathe Heidling, erwartet von Augenblick zu Augenblick die große Wendung in ihrem Leben. Die Konfirmation muß sie bringen, aber — die Weihe bleibt aus, und die Einseitigkeit der Verwandten bereitet ihr nur eine schwere Enttäuschung. Vom ersten Balle hat sie gehört und gelesen, daß er im Leben eines Mädchens Epoche mache, — der Ball bringt ihr fast nur Demütigung. Die Liebe, von der sie träumte, kommt nicht, die Ehe bleibt ihr versagt, so harrt sie und hofft sie immer vergebens: sie steht immer draußen, fühlt sich ausgeschlossen von den anderen, einsam und enttäuscht. Agathe scheint geradezu die Verkörperung unserer Zeit und stellt dar, was Ibsen für die engere Situation in Nora gekennzeichnet hat. Wir warten alle auf — das Wunderbare.

Wir brauchen uns nur an die qualvoll-erschütternden Schilderungen in Knut Hamsuns Roman „Hunger" zu erinnern, um zu sehen, daß nicht jeder Schriftsteller das Charakteristische des Typus so scharf darzustellen vermag wie Gabriele Reuter. Hier wird allerdings auch ein Zustand des Zugrundegehens behandelt, ein allmähliches Sinken und Absterben, aber die Hoffnung dringt kaum wie der Sonnenstrahl in die dunkle Zelle des obdachlosen „Tangen"; die Seele des Hungernden ist schon zu sehr gemartert, als daß sie noch auf eine freundlichere Zukunft rechnen könnte. Karl Busse hat in seiner geschlossenen Novelle „Die häßliche Wikta" auch an die Frage gerührt, nicht minder in seiner „Kleinstadtliebe", nur hat er sie nicht so umfassend dargestellt wie Gabriele Reuter.

Wir warten alle auf das Wunderbare!

Was treibt die armen, sonst so seßhaften Bauern von Haus und Hof, in der Ferne, in Brasilien oder Argentinien oder anderswo, weit weg von der geliebten Heimat, eine neue Existenz zu suchen? Das Wunderbare soll kommen, das irdische Glück, ein Zustand, besser, jedenfalls anders als der jetzige!

Was lockt dem Weibe die mühsam ersparten Groschen aus der Tasche in die „kleine Lotterie"? Nur die Hoffnung auf den Zwiebelkuchen: ein Gewinn soll kommen und alles Sorgen enden!

Was reizt den Leichtsinnigen, in die Kasse zu greifen, die ihm anvertraut ist, und läßt ihn von Stunde zu Stunde warten, er werde den Schaden gut machen können, nachdem er sich das Glück geschaffen hat?

Was hetzt den kleinen Kapitalisten zur Börsenspekulation, von der er nichts versteht? Was gewinnt die Arbeiter, die Bauern, die kleinen

Besitzer und Handwerker dem Sozialismus, was viele Bürger den politischen Parteien, was anders, als die Überzeugung, mit dem Alten gehe es nicht mehr, das Neue müsse gesucht werden!

Wohin wir blicken, ein solches Auslugen nach dem Guten, dem Besseren, dem wenigstens anders Gestalteten. Von der Stadt sehnen wir uns aufs Land, ins Bad, in die Sommerfrische; dort muß es besser werden. Kaum aber sind wir dort, so kriecht die Enttäuschung langsam und allmählich an uns heran, dann erscheint uns die Stadt, unser behagliches „Heim" wieder als ein Ideal. So schwanken wir hin und her, im Kleinen wie im Großen, mit den Neigungen des Kranken, nicht des Gesunden; wir malen uns aus, wie es sein sollte hier auf Erden, und sind doch unbefriedigt jeden Augenblick. Da entstehen jene Utopien, die uns die Zukunft als die Zeit der Verheißung vorgaukeln, Bellamys „Rückblick aus dem Jahre Zweitausend", Theodor Hertzkas „Freiland" (1890) und ähnliche Werke, bezeichnend für die Sehnsuchtsstimmung in unserem Geschlecht, von uns als Märchen erkannt, aber trotzdem mit heimlichem Hoffen gelesen.

Wir warten alle auf das Wunderbare — wir glauben aber nicht daran!

Wir sind zweifelsüchtig und ungläubig, trotzdem lebt in uns das Verlangen nach Glauben. Wir zerstören jede Autorität und möchten uns doch so gerne hingeben können an einen Größeren, Stärkeren, auf daß er uns stütze. Da verfällt nun ein Teil dem Aberglauben, beschäftigt sich mit den rätselhaften Erscheinungen des Daseins, der menschlichen Seele, erwartet vom Okkultismus, vom Spiritismus Aufschlüsse, die hienieden sonst nicht zu erlangen sind, grübelt sich in Theosophie und ähnlich Unklar-Ahnungsvolles hinein. Ein anderer Teil möchte das Christentum umgestalten, damit es wieder zu einer Macht werde, die Seelen stärkend und erhebend; Leo Tolstoi, Dostojewski und andere gleich ihnen Strebende verfallen der Mystik eines Urchristentums und reden sich in einen Fanatismus hinein, den sie doch nicht fühlen. Wieder andere versinken im Pessimismus, verzweifeln an einer möglichen Wendung und möchten am liebsten, das Leben verneinend, wie Wilhelm Walloth, als Schopenhauers Schüler, erweisen, daß „die Welt etwas ist, was nicht sein soll". Aber merkwürdig, es mag etwas noch so thöricht, hirnrissig oder absurd sein, es findet doch allenthalben gläubige Anhänger, die sich hingeben; sie wollen eben einen Halt, mag er auch noch so schwach sein, wenn er nur ist! Denn allen ist jene schlichte Weisheit abhandengekommen, die unsers Großvaters alter Laborant in den klassischen Satz zusammenfaßte: „Is ehnder wie gwen, wird wieder wie sein!" (Ist's früher irgendwie gewesen, wird's wieder irgendwie sein.)

In seiner von mir bereits auf diesen Blättern besprochenen Novelle „Der Tod“ hat der junge polnische Schriftsteller Ignaz Dombrowski uns Joseph Rudnicki, den Helden, als einen Sterbenden dargestellt, der so haltlos zwischen Unglauben und Sehnsucht nach dem Glauben dasteht. Rudnicki beneidet seinen Freund Stasch um seinen praktischen Positivismus, seine Schwester Sophie um ihren kindlichen Kirchenglauben, während ihm nur der Zweifel geblieben ist. Nun zweifelt er auch an dem Zweifel, möchte etwas haben, um sich daran zu klammern, findet aber lange nichts, bis ihm wenige Tage vor seinem Tode der Bibelspruch Trost spendet, der auch Karl Bleibtreu wie Peter Nansen als die richtige Verheißung für unsere Zeit erscheint: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken.“ Rudnicki, dieses Wesen, das nicht mehr ist, was es war, und noch nicht weiß, was es werden wird, betrachtet sich als einen Typus unserer Zeit, und Dombrowski läßt ihn das glückliche Bild brauchen, er sei nicht mehr Wasser und noch nicht Dampf, ein Übergangsstadium, für das wir keinen Namen haben. Und in diesem Zustande befindet sich unser Jahrhundert, wenigstens an seinem Ausgange.

Wir sind alle in einen jener vier Grade aufgenommen, die es nach Goethes Erzählung an der Rittertafel in Wetzlar gab: der Übergang, des Übergangs Übergang, des Übergangs Übergang zum Übergang, endlich des Übergangs Übergang zu des Übergangs Übergang. Wer auch nur ein Werk Bruckners gehört hat, dem wird die Zugehörigkeit dieser Musik zu einem der vier Grade nicht zweifelhaft sein. Und was ist Richard Wagners unendliche Melodie? Übergang. Das Alte dahingestorben, das heiß gesuchte Neue noch nicht gefunden!

Was ist in der Litteratur Naturalismus, Verismus, Symbolismus, Décadence, Fin de siècle, Neuromantismus? Was wollen in der Malerei die Pleinairisten, Impressionisten, Synthetiker, Pointillisten? Des Übergangs Übergang! Neuer Wein und alte Schläuche, neue Schläuche und alter Wein! Das Jahrhundert geht zu Ende, im zwanzigsten soll es besser werden! Die Künstler suchen mit ehrlichem Ernste nach einer neuen Technik, die Gelehrten mit heißem Bemühen nach einer neuen Methode, nach neuer Erkenntnis, nach einem Ersatz für so vieles Zertrümmerte, „voll Ungeduld und Schöpferdrang“. Sie alle hoffen im Sinne des Glockengießers Heinrich, diesem mit Recht so kleinlichen Symbol unserer Zeit:

O Tag des Lichtes, wo zum erstenmal
aus meines Blumentempels Marmorhallen
der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
die winterlang uns drückend überlastet,

ein Schauer von Juwelen niederrauscht,
wonach Millionen starrer Hände greifen,
die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
dort aber fassen sie die seid'nen Banner,
die ihrer harren — ach, wie lange schon?! —
und, Sonnenpilger, pilgern sie zum Fest . . . . .

Von seid'nen Fahnen flüsternd überrauscht,
so zieh'n die Scharen meinem Tempel zu.
Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
in süßen, brünstig süßen Lockelauten,
daß jede Brust erschluchzt vor weher Lust:
es singt ein Lied verloren und vergessen,
ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Thränen.

Nur als ein beseligender Traum, hienieden nicht zu erreichen, schwebt dieser Idealzustand vor,

wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
der tote Heiland seine Glieder regt
und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
ein Jüngling, in den Maien niedersteigt.

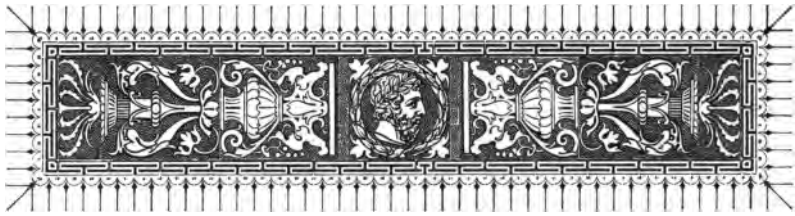
Freilich wird man vielleicht einwenden, daß dieses Gefühl der Umbildung, des Übergangs keiner Zeit gefehlt haben dürfte, denn es sei eben das eigentlich Menschliche; doch bleibt auffallend, daß die Litteratur, dieses empfindlichste Barometer für den geistigen Luftdruck, das mit größter Genauigkeit alle Schwankungen anzeigt, gerade in unserer Zeit nicht müde wird, diesen Zustand darzustellen. Ja, sie macht die Umbildung selbst durch, wohl in allen Gattungen. Der Roman wird zu den verschiedensten Experimenten gebraucht, wetteifert mit den Wissenschaften, sucht die mannigfaltigsten Darstellungsmittel zu benutzen und sich zu einer Art Gesamtkunstwerk auszuwachsen. Im Drama bemüht man sich, neue Motive, die bisher als Domäne des Epos oder der Lyrik galten, zu verwerten, intimer, miniaturmäßig zu gestalten und das Novellenhafte zu erreichen, während man auch wieder Novellen in Dramenform schreibt.

Es ist ein Suchen nach dem Neuen, das aber nur von fern erscheint, mehr geahnt, als geschaut. Am stärksten hat bisher die Lyrik eine gewisse Klärung erlangt und aus den Experimenten heraus eine neue Persönlichkeit gezeitigt; aber auch hier sind wir noch nicht über den Berg, auch hier noch ein Übergang.

Wenn man das ganze Jahrhundert überblickt, den Weg verfolgt, den unsere Litteratur zurückgelegt hat, dann kommt man wohl zur Ansicht, daß sie ihrem Ausgangspunkte ziemlich nahe geblieben ist. Mir will wenigstens scheinen, daß bei einem historischen Erfassen der naheliegende Vergleich unserer Zeit mit dem Sturm und Drang nicht ganz Stich hält, so vielerlei auch schon von den verschiedensten Seiten für ihn in Aufsätzen und Broschüren angeführt wurde; mich will bedünken, daß die Romantik in ihrem ersten Werden viel stärker als die Genieperiode der unseren zum Vorbilde dient. Wie damals eigentlich zuerst theoretisch die Notwendigkeit einer Reform festgestellt wurde, wie damals die Programme vorangingen und die Schlagwörter in der Luft herumflogen, wie damals hauptsächlich von Norddeutschland aus experimentiert, nach einem neuen Kunstwerk, neuer Technik und Vermischung der Kunstgattungen gestrebt wurde, wie damals neben starkem Realismus, geschlechtlicher „Frechheit" der blühendste Symbolismus und Allegorismus einherging, — ebenso heute. Damals folgte eine Zeit volkstümlicher Lyrik, eine Blüte nationaler Poesie, die freilich vom Froste der Metternichschen Reaktion vernichtet wurde. Aber das Resultat war und blieb doch ein Gewinn auf lyrischem Gebiet. Vielleicht wird diesmal die nationale Litteratur sich ungehemmt entfalten können als Ausdruck der großen deutschen Persönlichkeit. Möchten die Zeiten günstig sein, damit sich das vollende, was am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, dann wieder zur Zeit der Befreiungskriege, schon vorbereitet war, das wäre dann die Litteratur der Zukunft. Der Prinz Emil Schönaich-Carolath hat den Wunsch ausgesprochen, der wohl jedem von uns auf den Lippen schwebt:

Des hohen Erbteils walte frei,
Mein Volk, daß deinem Schwert, dem scharfen,
Geeint des Friedens Pflugschar sei
Und Liederfrühling deinen Harfen;
Ein tiefes Lied, ein heller Schlag
Und ein Gebet voran den beiden —
So darfst du, grüßend neuen Tag,
Vom stürzenden Jahrhundert scheiden.

Epilog.



Redlich und ohne Prunk.

Wer es unternimmt, kräftig vorwärts Strebenden sein Studium zu weihen, der muß darauf gefaßt sein, daß sich der Gegenstand seiner Betrachtung allmählich verändert und neue Erwägung fordert. Ist es freilich gelungen, das Wesen eines Dichters hinter seinen Werken zu erfassen, das Verhältnis zwischen dem Schaffenden und seinem Schaffen zu ergründen, dann wird ein Weiterschreiten des Produzierenden wohl einen Nachtrag, nicht ein Umbilden für den Beobachter nötig machen. Und ist vollends der Abstand zwischen dem Abschluß der kritischen Darstellung und der Nachprüfung zeitlich nicht zu groß, dann kann mit wenigen Worten die Ergänzung gegeben werden. Diese Gefahr ist schließlich nicht so groß.

Die Schwierigkeiten, die eine Behandlung der modernen Litteratur zu überwinden hat, sind bei der ungeheuren Ausdehnung unseres litterarischen Lebens, bei dem Mangel an sicheren Lebensdaten, bei der Unmöglichkeit, die Zusammenhänge zu erforschen oder nur ein einziges Gebiet mit seinen wechselnden Einflüssen zu beherrschen, für den einzelnen geradezu niederdrückend. Es gehört der Mut der Einseitigkeit dazu, sich trotzdem mit seiner Meinung herauszuwagen und die subjektiven Ergebnisse seines Studiums öffentlich vorzulegen; es gehört dazu entweder das Bewußtsein, im Namen einer großen Gruppe zu sprechen oder, und das ist mein Fall, nur einem inneren Bedürfnis zu genügen und ohne Voreingenommenheit, ohne Verbindung und Beeinflussung, wie sie jeder unwillkürlich in einer litterarischen Gesellschaft erlebt, zu eigener Befriedigung Rechenschaft abzulegen. Ich habe meine Stellung zu den behandelten Autoren in meinem Vorwort gekennzeichnet. Ein Jahr ist seit der Niederschrift dieser Zeilen und seit der Redaktion der vorliegenden Aufsätze

verstrichen. Während der Korrektur Zusätze zu machen, konnte ich mich nicht entschließen, da es mein Bestreben gewesen war, jedes einzelne Teilchen, aus dem sich mein Buch zusammensetzt, abzurunden, da das Buch selbst nur einen ganz allgemeinen Abschluß haben kann. Aber ich möchte hier wenigstens auf ein paar Ergänzungen eingehen, die durch neues Material nötig geworden sind.

Vor allem gälte es, Stellung zu nehmen zu den vielen Jahrhundertsbetrachtungen, die in der letzten Zeit von verschiedenen Seiten vorgebracht wurden; dazu aber fühle ich mich weder befähigt noch gestimmt. Allerdings ließe sich das Verzeichnis der Adjektiva und Appositionen, die für das abgelaufene oder ablaufende Jahrhundert gewählt wurden, erheblich vermehren. Es müßte die niemals zu erledigende Streitfrage über Ende und Beginn eines Säkulums nach den mannigfaltigen Gründen berührt werden, die man mit Heftigkeit, Laune und Ironie vorgebracht hat, und dabei müßte sogar der traurige Zwiespalt zwischen dem Abfassungs- und dem Verlagsort dieses Buches mitspielen, denn wir in Österreich leben noch im alten Jahrhundert, während in Deutschland das neue schon begonnen hat. Ich spreche vom vorigen Jahrhundert und meine das 18., während mich die Druckerei durch ein Notabene darauf hingewiesen hat, daß ich dadurch der Zeit nachhinke. Mag es sein wie immer, jedenfalls stecken wir gegenwärtig zwischen zwei Jahrhunderten, und man muß beim Hin- und Herreisen zwischen Deutschland und Österreich sogar das Jahrhundert wechseln.

Einen Namen für das neunzehnte Jahrhundert könnte man aus den Betrachtungen meines Aufsatzes „Tod und Sterben" herauslesen, das „Jahrhundert der Tuberkulose". Es ist höchst auffallend, wie diese schreckliche Krankheit immer mehr in den Vordergrund tritt und auch zu dichterischer Behandlung herausfordert, dabei scheinen wir noch keineswegs am Ende; in der Lyrik vor allem fand ich nur geringere Spuren, doch ist seither ein Bändchen hinzugekommen, das von einem armen Lungenkranken herrührt. S. A. Weiß suchte wegen seines Leidens den Süden auf und hielt die Eindrücke in „Gedichten" fest, die von seiner Witwe herausgegeben wurden (Berlin 1899). Aus der Krankenstube läßt er seine Stimme erschallen, „in der Krankheit" dichtet er seine ergreifendsten Verse „Rosen" (S. 8):

Du bringst mir Blumen ins Gemach,
Wo ich darniederliege,
Damit die Liebe, die sie brach,
Das stumme Weh besiege;

Und mahnst doch nur mit all dem Müh'n
Den Stillen, Hoffnungslosen,
Der nicht mehr hofft auf neues Blüh'n,
Wie bald er folgt den Rosen.

Aber der Süden leuchtet mit seiner Schönheit herein, die blaue Fläche des Gardasees schimmert entzückend herüber, daß Schmerz wie Freude schweigt. Ein stilles Glück lacht dem armen Kranken, die Liebe zu Weib und Kind. Die Natur jedoch ist eine Künstlerin der größten Grausamkeit, viel furchtbarer in ihren Erfindungen, als ein Romanschriftsteller sein dürfte. Den kranken Dichter trifft ein hartes Los: er sieht sein blühendes Kind plötzlich sterben, mit ihm den besten Teil seines Lebens. Da ist es mit seiner Kraft zu Ende.

Ich bin ja selbst wie abgeschieden,
Ein kranker Mann, von dieser Welt,
Doch was ich auch entbehrt' hienieden,
Du warst für alles mir Entgelt.

Das traurige Geschick des Menschen verstärkt den Eindruck seiner schlichten, ergreifenden Lyrik.

Wenn man seinen Blick auf solchem unverschuldeten Elend hat ruhen lassen, dann richtet man sich an einer Gestalt wie Adolph Pichler wieder auf. Sein achtzigster Geburtstag gab Anlaß zu einer Reihe von Festlichkeiten, die nicht ohne Störung verliefen, wies jedoch auf den Gefeierten hin, so daß ihm auch in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit zu teil ward. Die Festartikel brachten freilich nicht viel Ausbeute. Der Dichter selbst schafft ruhig und rüstig weiter und versenkt sich immer tiefer in die Elegie; in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen sind reife Proben seiner Kunst erschienen, bisher aber noch nicht gesammelt worden.

Robert Waldmüller, ihm der nächste an Jahren, rüstet in der Stille eine Gesamtausgabe seiner Werke, wodurch hoffentlich seine Stellung in der Litteratur klar werden wird. Es ist doch auffallend, daß in einem so umfangreichen Buche, wie Richard M. Meyers „Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts" (Berlin 1900), nicht einmal der Name des Dichters angeführt wird, dem wir den „Don Adone" danken.

Für Maximilian Schmidt hat der bekannte Volksschriftenverlag Enßlin & Laiblin in Reutlingen eine neue Ausgabe „Gesammelte Werke" begonnen, die auch „Die Künischen Freibauern" als neue Gabe bringt, einen kulturhistorischen Roman aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges.

Eine Gesamtausgabe kann immer als das Bekenntnis eines Abschlusses angesehen werden, als eine Rechenschaft, die vom Dichter über eine gewisse Zeit seines Wirkens abgelegt wird, weil er aus ihr hinausgewachsen ist. Noch stärker macht diesen Eindruck des Aufräumens allerdings eine Selbstbiographie, denn sie sagt, daß sich der Verfasser mit einem Teil seines Wesens schon historisch geworden ist. Wenn aber Carl Baron Torresani mit den köstlichen zwei Bänden „Von der Wasser- bis zur Feuertaufe, Werde- und Lehrjahre eines österreichischen Offiziers" (Dresden und Leipzig, 1900) auftritt, dann muß man vermuten, auch er teile das von mir oben ausgedrückte Gefühl, daß er in ein neues Stadium seines Schaffens getreten sei. Allerdings spricht in der Selbstbiographie nicht der Schriftsteller von seinem Werke, sondern der ehemalige Offizier, ja, er deutet auch nicht mit einem Worte darauf hin, wie er überhaupt zur Schriftstellerei gekommen ist. Was er aber bietet, erhebt sich zu einem umfassenden Bild einer nun schon vorübergegangenen Epoche des österreichischen Lebens und lehrt auch, daß vieles in Torresanis Romanen eigenen Erlebnissen entnommen ist. Die Selbstbiographie ist eine Bildungsgeschichte und deshalb besonders interessant, weil Torresani am eigenen Individuum verschiedene Erziehungsmethoden durchgemacht hat, die er höchst ergötzlich zu schildern weiß. Wir lernen Gouvernanten- und Hofmeistererziehung kennen, wir werden ins Wiener Theresianum geführt, aus dem Torresani mit einem glänzend schlechten Zeugnis — es ist in Facsimile mitgeteilt — als Ultimus seiner Klasse entlassen wurde; dann erfahren wir die Erziehungsweise der Vorarlberger Jesuiten, endlich aber die Bildung eines Berufsoffiziers in der Wiener-Neustädter Militärakademie. Rückhaltlose Offenheit herrscht in Torresanis Geständnissen, die glänzende Begabung des Romanschriftstellers, anschauliche Gestalten vor uns hinzustellen, wird abermals bewährt, überaus amüsante Szenen, prächtige Anekdoten durchziehen die Geschichte eines wechselvollen Jugendlebens. Der glänzende Heldenritt eines jungen Ulanenoffiziers im italienischen Feldzug bildet den Abschluß, und auch hier verrät sich eine bezeichnende Eigenschaft Torresanis: er ist weit davon entfernt, sich herauszustreichen, ja, er stellt so offenherzig seine Motive dar, daß seine That zu einem verwegenen Reiterstücklein, nicht zu einem Heldenunternehmen wird. Neben seinem eigenen Schicksal erfahren wir aus der Geschichte seiner nächsten Familie, aus dem Leben seiner Kollegen und Kameraden so vieles, daß sich sein Werk zu einer Zeitschilderung erhebt und sich so als ein notwendiges Glied in Torresanis Entwickelung einfügt. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich Torresani zu einer Fort-

setzung entschlösse und uns erzählte, wie er, um seinen Scherz weiterzubilden, von der Feuer- bis zur Tintentaufe kam.

J. J. David hat eine Schilderung des Wiener Studentenelends, auf die ich schon S. 179 als mögliche Fortführung seines Romans „Das Höferecht" hinwies, wirklich geschrieben, doch ist sein neuer Roman „Am Wege sterben" bisher nur im Feuilleton der „Neuen Freien Presse" gedruckt worden, was eine kritische Würdigung ausschließt. Gewöhnlich betrachten unsere Romanschriftsteller einen solchen Abdruck nur als Vorstufe für die endgiltige Redaktion, weil ihnen dabei manche Lücke besser ins Auge fällt, als in der Handschrift. Man würde darum mit einer Betrachtung dieser Gestalt dem Werke nicht gerecht.*)

Deshalb muß ich es mir auch versagen, auf Clara Viebigs letzten Roman „Das Weiberdorf" einzugehen, der bisher nur im Feuilleton der Frankfurter Zeitung vorliegt. Gelockt von ihren Schilderungen der Eifelgegend, machte ich im vorigen September einen kurzen Ausflug in diese höchst eigentümliche Landschaft; als ich am „Totenmaar" stand, in tiefster Einsamkeit, sank gerade die Sonne wie ein roter Ball in den Nebel und erklärte mir die wundersame Stimmung, aus der Clara Viebig ihre Novelle „Am Totenmaar" schuf („Kinder der Eifel"). Was ich bei der Lektüre gefühlt hatte, daß die Eifellandschaft mit allen ihren Reizen und Heimlichkeiten in die Werke der Dichterin eingedrungen sein müsse, das bestätigte sich mir bei dem leider so flüchtigen Besuch, eben weil ich an der poetischen Verarbeitung meinen Blick für die lebendige Natur geschärft hatte. Noch zitterte jedoch die Erregung nach, in die Clara Viebigs „Weiberdorf" die Bevölkerung versetzt und fast zu gewaltthätigem Eingreifen gegen die Verfasserin hingerissen hatte. Eine wilde Gährung muß geherrscht haben, die für einen Fernstehenden freilich nicht recht zu begreifen ist, aber zeigt, wie genau Clara Viebig den Charakter dieser Menschen studiert und erkannt hat. Das kühne, dem Leben abgelauschte Motiv erhebt sich zu jener Freiheit, die Anzengruber, mit Aristophanes wetteifernd, in seinen „Kreuzelschreibern" erreichte, und giebt abermals Zeugnis für das elementare Talent der Dichterin. Es muß jedoch die Buchfassung abgewartet werden, ehe man ein Urteil über das Werk fällt, denn es ist immerhin möglich, daß die Erfahrungen des letzten Sommers zu neuerlicher Durcharbeit des Romans den Anlaß gebildet haben können.

In reger Schaffensfreudigkeit zeigt sich Ludwig Jacobowski. Vor allem schöpfte er aus den modernen Arbeiterkämpfen den Stoff zu

*) Eben, da ich diese Stelle korrigiere, schickt mir der Verlag Schuster & Loeffler in Berlin die Buchausgabe.

einem höchst wirksamen einaktigen Drama „Arbeit", das sich bei den Berliner Aufführungen immer steigenden Beifalls erfreute und auch in der Buchausgabe (Leipzig, Reclam) bewährte. Die Kritik verwechselte freilich in sehr bemerkenswertem Irrtum die von Jacobowski gegebene Lösung des dramatischen Konflikts mit einer Lösung der sozialen Frage und bewies wieder einmal, daß sie den Unterschied zwischen poetisch gestaltetem und realem Leben nicht klar zu erfassen vermöge. Das von ihr zu behandelnde Problem wäre gewesen, ob die Kämpfe in der Schiffskesselfabrik Bings von Jacobowski dramatisch richtig durchgeführt seien, ob vor allem der Gegensatz zwischen Dr. Richard Bing, dem Sohne des Chefs, und Fritz Schmid, dem Führer der Arbeiter, mit Notwendigkeit eintritt und ausklingt, ob die kühne Heldenthat Richards jene Größe hat, die imponiert und selbst dem — seelenverwandten — Gegner Achtung abgewinnt. Und darauf hätte die Kritik mit Ja antworten müssen, wenn sie nicht von falschen Voraussetzungen ausgegangen wäre. Für Jacobowski selbst bedeutet aber die kleine „Handlung", abgesehen von der Eroberung der Bühne, einen Schritt weiter auf dem Wege, den er mit seinem Gedichte „Der Soldat" betrat; er begann aus dem Alltag unseres heutigen Lebens zu einer der Antike sich nähernden Tragik aufzusteigen und so jenem Ziele zuzustreben, das Hebbel einmal in seiner Jugend als die „Novantike" bezeichnet. Das Gefühl für die Aufgaben der Gegenwart beherrscht den Dichter und leitet ihn bei einem idealen Unternehmen, das bisher zwei köstliche Früchte gezeitigt hat. Er will nämlich helfen, die allgemeine Bildung der großen Masse durch überaus billige Kolportagewerke mit ausgezeichnetem Inhalt zu heben und der volksgefährlichen Schundlitteratur, die sonst auf jenem Wege so weit verbreitet wird, kräftig entgegenzuarbeiten. Ein Bändchen moderner Lyrik „Neue Lieder der besten neueren Dichter fürs Volk" (160 Seiten, Preis 10 Pfg.), die Entwickelung von Theodor Storm bis zur Gegenwart in sorgfältiger Auslese darstellend, liegt vor, ein ebenso billiges Heft „Goethe" (Berlin, G. E. Kitzler) eröffnet eine Sammlung „Deutsche Dichter in Auswahl fürs Volk" und bietet auf 160 Seiten neben einer populären Biographie glücklich herausgehobene Teile von Goethes Werken, den Gedichten, Götz von Berlichingen, den biographischen Schriften, Faust, den Gesprächen mit Eckermann und den Sprüchen. Sollte das Unternehmen Erfolg haben, dann würde dem Volk um wenige Pfennige nach und nach der Schatz unserer deutschen Dichtung erschlossen und eine reiche Gabe zu stillem Genuß, zu eigener Bildung und nachhaltiger Förderung gereicht werden. Knüpft hier Jacobowski an die Thätigkeit unserer nicht genug

zu preisenden Volksbildungsvereine und volkstümlichen Universitätskurse an, so zeigt ihn „Aus deutscher Seele; ein Buch Volkslieder zusammengestellt" (Minden, J. C. C. Bruns' Verlag) als glücklichen Fortsetzer romantischer Bestrebungen; er bietet nämlich auf 23 Bogen in geschmackvoller Anordnung eine Sammlung unserer Volkslieder, schöpft aus den Quellen und giebt mit kurzen Worten manchen wichtigen Wink für das Verständnis dieser Erzeugnisse. Trotz dieser reichen und bedeutsamen Thätigkeit glaube ich aber nicht, daß Jacobowski, wie sein Monograph Otto Reuter (Berlin 1900, S. 50) behauptet, als Künstler und Mensch schon auf der Höhe des Lebens stehe, sondern erwarte von dem Dichter noch eine weitere Steigerung.

Aus Carl Busses Zurückgezogenheit flatterte nur eine Vorrede, durch die er seinen Bruder Georg Busse-Palma einführte. „Lieder eines Zigeuners" heißt die Sammlung (Stuttgart 1899) und ist von einer wahren Todessehnsucht durchzittert. Der junge Dichter gleicht seinem älteren Bruder nicht in der lyrischen Erscheinung und nicht in der ganzen Richtung, wohl aber merkt man eine Naturähnlichkeit in der lebendigen Fühlung mit der Realität, im starken persönlichen Anteil und in dem ausgeprägten Ichbewußtsein. Aber während Carl nach der Sonnenseite zieht, lockt es Georg — wie wir der Einleitung entnehmen dürfen, auf Grund schwerer Leiden und Kämpfe — in die Ruhe des Todes, in Nacht und Finsternis, wenn auch eine Wendung sich vorzubereiten scheint. Interessant ist das Schauspiel, daß sich aus einer einzigen Wurzel zwei so verschiedenartige, dabei so urverwandte Gebilde herausgestalten.

Mit einem Roman „Der Dichter" (Berlin und Leipzig 1899) setzte S. Hoechstetter ihre Versuche, das Unbestimmte, Unausgesprochene wiederzugeben, die Tragödie der ewigen Sehnsucht zu finden, wohl durch Nietzsches Geschick mitbestimmt, fort. Sie leiht ihrem Helden (S. 46) das Wort: „Ich will einen Traum zum Ereignis machen," sie läßt ihn einen selbstgeschaffenen Weg „in ein erträumtes Land — in das Mysterium" betreten. Zuerst will er „eine Idealwelt in einem wirklichen Leben erschaffen", aber im glücklichen Besitz seiner Jorinde giebt er sich phantastischen Träumen hin, „daß alle Wirklichkeit nur als Symbol einer geahnten Welt gelten könnte — daß es die höchste Menschenaufgabe sei, in der eigenen Brust eine Traumwelt zu erschaffen, deren Besitz kein Schicksal rauben konnte". Jorinde „bedeutete für ihn die Verkörperung des Mysteriums — sie riß ihn mit sich fort — hinein in ein Traumleben — ein unwirkliches Leben voll Schönheit und Hoffnung — sie hatte alles tot in ihm gemacht, so daß nichts blieb, als die Liebe". Aber das Glück

muß mit dem Herzblut erkauft sein, wenn es einem Künstler das Höchste zu geben vermögen soll. Die Geburt eines nur kurz lebenden Knaben tötet auch Jorinde. In seinem wahnsinnigen Schmerz möchte Giselher zugleich mit der über alles Geliebten eingehen in das ewige Mysterium und versucht es, sich mit ihrer Leiche und dem ganzen Tempel ihres ehelichen Glückes zu verbrennen; Giselher wird gerettet, aber sein Geist bleibt umnachtet, er träumt von der Sonne, in der er einst gelebt hat, still und wunschlos dämmert er dahin, von seinem treuen Freunde, dem rührend tiefen Albrecht Rüdiger, gepflegt und ist glücklich.

Sophie Hoechstetter hat das Thema ihres Romans „Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung" wieder aufgenommen, dabei aber so geheimnisvoll behandelt, daß man sich versucht fühlt, hinter dem Erzählten einen versteckten Sinn zu suchen und das Ganze fast als eine Allegorie aufzufassen. Ich will nicht zum Deuter dieser Träume werden, will nicht den Farbenschimmer von dem geheimnisvollen Gebilde streifen, nicht die Märchenstimmung zerstören, die wieder so berückend über dem Roman liegt, nur auf die liebevoll gezeichnete Figur des aufopfernden Freundes Albrecht besonders hinweisen. Er steht rund und klar als unvergeßliche Gestalt vor uns, treu und selbstlos, kräftig und gemütszart, ein Schaffender und ein Verstehender. Auch andere Nebenfiguren atmen vollsten Realismus, so daß wir ein Werk erhielten, wie es die jüngere Romantik schuf: phantastisch-rätselhaft, ein zauberisches Märchen auf der einen Seite, anschauliches Leben, geschaute Wirklichkeit auf der anderen; nach der Mahnung Uhlands sind die duftigen Gewebe an einem festeren Bestandteil angeknüpft. „Von den einfachsten Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens ausgehen und von da erst in die schönen Wildnisse des Wunderbaren sich verirren", das ist auch für dieses moderne Märchen charakteristisch.

Wo wir hinblicken in unserer jetzigen Litteratur, fühlen wir keimendes Leben, ein Heranreifen des Neuen, einen Umgestaltungsprozeß, so daß man auf unsere Zeit das Wort Friedrich Schlegels anwenden könnte, um den Kreis zu runden: „In den Neueren ahnet man den werdenden Geist." Man hofft wieder, daß die Rekonvaleszenz gekommen, die Krankenstubenstimmung überwunden sei, und lauscht dem verheißenden Rufe Jacobsens:

„Licht übers Land!"

Namen-Verzeichnis.

Aigner, Joſ., 18.
Alpenburg ſ. Malſchedl.
Anzengruber, L., 127—129, 134, 176, 313.
Arioſt, L., 48.
Ariſtophanes, 313.
Arnim, Bettina von, 49.
Auerbach, B., 127, 129, 130, 131.

Bayern, König Ludwig von 89.
" " Max, 57.
Beethoven, L. van, 172.
Bellamy, E., 303.
Berg, L., 300.
Berger, A. v., 116.
Bethge, H., 267.
Bettelheim, A., 129.
Bismarck, Fürſt Otto, 300.
Bitzius, A., 130, 131.
Björnſtjerne Björnſon, 117, 131.
Bleibtreu, Karl, 216, 304.
Bolte, Joh., 31.
Bonitz, H., 95.
Böttiger, 31.
Brahms, J., 172.
Brandis, Graf Clemens, 90.
Brauſewetter, E., 254, 261.
Bruckner, A., 304.
Brümmer, F., 139, 254.
Bruns, M., 284, 288—291.
Buchner, W., 54.
Bürger, G. A., 10.
Buſſe, C., 243—250, 302, 315.
Buſſe-Palma, G., 315.
Byron, Lord, 25, 27, 45, 61.

Capſius, M., 289.
Carolath ſ. Schönaich.
Chamiſſo, A. v., 50, 51, 122.
Conſtant, B., 106.
Coppée, F., 106.

Dante, A., 82.
David, J. J., 114 f., 169—186, 270, 313.
Defregger, F., 130.
Dehmel, R., 201—212.
Deubler, C., 84.
Dombrowski, J., 270—280, 304.
Doſtojewski, F., 269, 270, 271, 303.
Duboc, C. B. E., 105, 106.
Duboc, E. Ch., ſ. Waldmüller.
Dumas, A., 276, 279.

Ebers, G., 287.
Ebert, K. E., 23.
Ebner-Eschenbach, Marie v., 129.
Eichendorff, J. v., 50, 51, 220, 256.
Enk, K. v. d. Burg, 95.
Enßlin & Laiblin, 138, 311.
Exner, F., 95.

Fischer, W., 159—168.
Fontane, Th., IX., 73.
Fouqué, Fr. de la Motte, 45.
Frankl, L. A., 15—38, 94, 95.
Freiligrath, F., 45, 50, 54.
Freytag, G., 107, 166.

Gatti, E. v., 291—293, 294.
Geibel, Ada, 57 f., 58, 62.
Geibel, E., 39—64, 67, 71.
Geßner, S., 131.
Gilm, H. v., 91, 99—101.
Goethe, J. W. v., 10, 23, 37, 50, 51, 80, 84, 89, 91, 106, 110, 111, 112, 114, 134, 144, 185, 205, 211, 212, 220, 261, 267, 279, 284, 304, 314.
Goethe, Frau Rat, 246.
Goldscheider, J., 8.
Gotthelf, Jerem., s. Bitzius.
Grillparzer, F., 8, 10, 18, 22.
Grimm, Brüder, 45.
Grimm, J., 107.
Grimmelshausen, H. Chr., 131.
Grün, Anastasius, 8, 13, 18, 23, 36, 37, 91.

Hagberg, 31, 33.
Hamerling, R., 161, 167.
Hamsun, K., 302.
Hanslick, E., 21.
Hartmann, E. v., 158.
Haspinger, P. Joach., 94, 95.
Hauptmann, G., 143, 279, 293, 304 f.
Hausrath, A., 110.
Haydn, J., 111, 172.
Hebbel, F., 10, 19, 25, 64, 89, 97, 98, 100, 184, 192, 208, 279, 290, 293, 293—296, 314.
Hebel, J. P., 131.
Hebenstjerna, A. v., 268.
Heine, H., 36, 50, 51.
Heinroth, Frau, s. Rittland, Kl.
Helle, F. W., 284 f.
Hendrich, H., 239.
Herwegh, G., 56.
Hertzka, Th., 303.
Herz, Elise geb. v. Lämel, 21.
Heyse, P., 57, 65—74, 268, 269, 278, 279.
Hilscher, J. E., 19.
Hoechstetter, S., 251—262, 269, 315 f.
Hofer, Andreas, 94.
Hoffmann, H., 247.
Hofmannsthal, Hugo v., 280.
Holtey, K. v., 184.
Holz, A., 300.
Horaz, 61.
Hüttenbrenner, A., 8, 14.
Huysmans, J. K., 289.

Jacobowski, L., 196, 213—242, 266 f., 313—315.
Jacobsen, J. P., 256, 260, 261, 316.
Janitschek, Maria, 193.
Ibsen, H., 302.
Johann, Erzherzog, 94.
Justus, Th., 135—144, 193.

Keller, G., 162, 164, 166, 167, 182.